

LEONID USPENSKIJ, VLADIMIR LOSSKIJ

# IL SENSO DELLE ICONE



Vicenza  
Gallerie di Palazzo  
Leoni Montanari

Jaca Book

## IL SENSO DELLE ICONE

L'arte dell'icona ha sempre esercitato su artisti e fedeli un potere di attrazione, tanto che il mistero delle immagini sante resta una questione aperta anche oggi.

In questo libro, che può essere a ragion veduta considerato un classico sul tema, c'è tutta la capacità degli autori di far penetrare con sensibilità il lettore occidentale nella tradizione ortodossa, nella teologia e nelle intuizioni spirituali, in un approccio all'icona che non possiamo definire se non contemplativo.

I contenuti sono da considerarsi teologici: l'icona è una eco visuale dell'Incarnazione; la predicazione vivente della Chiesa; una traduzione per immagini della conoscenza teologica e spirituale.

Il volume offre la riproduzione di icone superbe del tutto inedite o sconosciute al grande pubblico. Troviamo nel libro una sezione sulla tecnica pittorica dell'icona; la descrizione dei principali tipi di icone e l'individuazione di oltre sessanta icone (di cui dieci dedicate alla Vergine) tutte debitamente illustrate con splendide tavole a colori; nonché la presentazione dettagliata dell'iconostasi della chiesa russa.

*VLADIMIR NIKOLAEVIČ LOSSKIJ (1903-1958), figlio di un famoso filosofo russo costretto all'emigrazione dopo il colpo di Stato dell'ottobre 1917, pur conservando una profonda fedeltà alle sue origini russe ortodosse, si formò interamente in Occidente sotto la guida di Etienne Gilson; poté così far interagire proficuamente le due tradizioni (con studi tra l'altro su Meister Eckhart e Dionigi l'Areopagita), cercando di formulare con il rigore occidentale la profondità mistica dell'Oriente cristiano. Tra i suoi lavori più famosi vanno ricordati il Saggio sulla teologia mistica della Chiesa d'Oriente (1944) e A immagine e somiglianza di Dio (1967).*

*LEONID ALEKSANDROVIČ USPENSKIJ (1902-1987), costretto all'emigrazione dopo la guerra civile, per sopravvivere fece i lavori più diversi (fu anche minatore in Bulgaria), finché non approdò a Parigi nella seconda metà degli anni Venti. Qui si scoprì la passione e il talento iconografico, che approfondì prima con studi rigorosi e poi con la pratica pittorica e l'insegnamento dell'iconografia come disciplina teologica. I suoi numerosi lavori sulle icone conobbero diverse edizioni e traduzioni. Non abbandonò più la Francia, ma poté tornare a insegnare anche in patria, presso l'Accademia teologica di Leningrado.*

ISBN 978-88-16-40800-5





DI FRONTE E ATTRAVERSO

800

Storia dell'arte

37

*Guardando ad Oriente*

L. Uspenskij, V. Losskij, *Il senso delle icone*, 2007

G.B. Ladner, *Manuale di simbolica paleocristiana*, 2008  
(in prep.)

## *Guardando ad Oriente*

*Guardando ad Oriente* è una collana di saggistica in coedizione tra l'Editoriale Jaca Book e le Gallerie di Palazzo Leoni Montanari.

Palazzo Leoni Montanari, con il suo Museo, la sua esposizione permanente di antiche icone russe, la sua attività didattica e i programmi espositivi dedicati a riflessioni sull'età paleocristiana e sulla cultura bizantina e pan-bizantina, testimonia un particolare interesse per le origini dell'arte cristiana e per le espressioni storico-artistiche degli Orienti cristiani.

L'Editoriale Jaca Book, con il suo «Corpus Bizantino Slavo», i suoi volumi sugli Orienti cristiani e le sue pubblicazioni sull'Arte paleocristiana e sulla Tardo-antichità, mostra un'attenzione analoga.

È stato quasi spontaneo individuare un comune contenitore editoriale dove pubblicare sia testi ormai classici che nuove sintesi o puntuali ricerche a cavallo tra storia dell'arte, simbolica, iconografia e antropologia religiosa.





Leonid Uspenskij, Vladimir Losskij

# IL SENSO DELLE ICONE



*Vicenza*  
**Gallerie di Palazzo  
Leoni Montanari**

Jaca Book

Titolo originale  
*Le Sens des icônes*

Traduzione dal francese di  
Maria Grazia Balzarini

© 2003  
Les Éditions du Cerf, Paris

© 2007  
Editoriale Jaca Book spa, Milano  
per l'edizione italiana

© 2007  
Editoriale Jaca Book spa e Intesa Sanpaolo  
per la presente edizione

Prima edizione italiana  
novembre 2007

In copertina  
*Ascensione del profeta Elia sul carro di fuoco,*  
Novgorod, XVI secolo;  
Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Collezione Intesa Sanpaolo

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français  
chargé de la Culture – Centre National du Livre  
Opera pubblicata con il contributo del Ministero  
della Cultura francese – Centre National du Livre

Fotocomposizione e impaginazione  
Jo.type snc. di Francesco Nisticò & C., Pero (MI)

Selezione delle immagini  
Erre & Pi snc, Milano

Stampa e confezione  
Ingraf srl, Milano  
ottobre 2007

ISBN 978-88-16-40800-5

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma  
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book spa - Servizio Lettori  
Via Frua 11, 20146 Milano, tel. 02-48.56.15.20/29, fax 02-48.19.33.61  
e-mail: [serviziolettori@jacabook.it](mailto:serviziolettori@jacabook.it); internet: [www.jacabook.it](http://www.jacabook.it)

# INDICE

Nota tecnica	x
LA TRADIZIONE E LE TRADIZIONI di Vladimir Losskij	1
IL SIGNIFICATO E IL LINGUAGGIO DELLE ICONE di Leonid Uspenskij	21
LA TECNICA DELLE ICONE di Leonid Uspenskij	61
I PRINCIPALI TIPI DI ICONA	67
<i>L'iconostasi</i> [LU]	67
<i>Le porte regali o sante</i>	75
<i>Le icone di Cristo</i> [VL]	78
<i>Il Salvatore Acheropita</i> [VL]	79
<i>Il Pantocratore</i> [VL]	82
<i>Le icone della Madre di Dio</i> [VL]	85
<i>La Madre di Dio del Segno</i> [LU]	86
<i>La Madre di Dio Odigitria</i> [VL]	88
<i>La Madre di Dio di Smolensk</i> [VL]	89
<i>La Madre di Dio di Tichvin</i> [VL]	90
<i>La Madre di Dio di Kazan'</i> [VL]	91
<i>La Madre di Dio in trono</i> [LU]	92
<i>Le icone della Madre di Dio, dette della Tenerezza</i> [LU]	94
<i>La Madre di Dio di Vladimir</i> [LU]	97
<i>La Madre di Dio di Tolga</i> [LU]	99
<i>La Madre di Dio della Tenerezza, detta Madre di Dio di Korsun'</i> [LU]	101

# Indice

<i>La Madre di Dio di Korsun'</i> [LU]	102
<i>La Madre di Dio della Passione</i> [LU]	103
<i>San Giovanni il Precursore</i> [VL]	104
<i>L'arcangelo Michele</i> [LU]	107
<i>I ritratti degli apostoli Pietro e Paolo e un'icona dell'apostolo Paolo</i> [LU]	108
<i>San Luca Evangelista</i> [VL]	111
<i>San Giovanni Evangelista</i> [VL]	111
<i>Il santo vescovo Abramo</i> [LU]	112
<i>San Gregorio Palamas</i> [VL]	113
<i>San Nicola Taumaturgo di Myra in Licia</i> [LU]	114
<i>San Basilio il Grande e san Giorgio Megalomartire</i> [LU]	116
<i>La testa di san Giorgio Megalomartire</i> [LU]	119
<i>San Sergio di Radonež</i> [LU]	121
<i>San Simeone stilita</i> [VL]	122
<i>San Macario dell'Unža e delle Želtye Vody</i> [LU]	124
<i>San Demetrio di Tessalonica</i> [VL]	125
<i>Santa Parasceve Megalomartire</i> [LU]	126
<i>San Giorgio Megalomartire, il Vittorioso o il Miracolo di san Giorgio e il drago</i> [LU]	128
<i>Il santo profeta Elia</i> [LU]	131
<i>Icone collettive</i> [VL]	132
<i>Le principali feste</i> [LU]	136
<i>La Natività della Madre di Dio</i> [VL]	137
<i>L'Esaltazione della Croce</i> [VL]	140
<i>La Protezione della Madre di Dio</i> [VL]	143
<i>La Presentazione della Madre di Dio al Tempio</i> [VL]	145
<i>La Natività di Cristo</i> [LU]	148
<i>Un'altra raffigurazione della Natività di Cristo</i> [LU]	153
<i>La Teofania (Battesimo del Signore)</i> [LU]	156
<i>La Presentazione di Cristo al Tempio</i> [VL]	160
<i>L'Annunciazione</i>	162
<i>La Resurrezione di Lazzaro</i> [LU]	166
<i>L'Entrata di Cristo in Gerusalemme</i> [LU]	169
<i>La Croce</i> [VL]	173
<i>La Resurrezione di Cristo</i> [LU]	177
<i>La Discesa di Cristo agli inferi</i> , [LU]	179
<i>Le Mirofore al Sepolcro</i> [LU]	181
<i>La Mezza Pentecoste</i> [VL]	184
<i>L'Ascensione del Signore</i> [LU]	187
<i>Le icone della Pentecoste</i> [LU]	190
<i>L'icona della Santa Trinità</i> [LU]	192



<i>La Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli</i> [LU]	197
<i>La Trasfigurazione</i> [VL]	200
<i>La Dormizione della Madre di Dio</i> [VL]	205
 Bibliografia essenziale	 219
Indice dei nomi e dei luoghi	221

VL = Vladimir Losskij  
 LU = Leonid Uspenskij

## NOTA TECNICA

Il volume è illustrato in bianco e nero e a colori.

Le immagini in bianco e nero accompagnano il capitolo «I principali tipi di icona» e consentono al lettore di seguire passo a passo il discorso iconografico che esso svolge.

Una scelta di queste immagini, insieme ad altre, costituisce le 62 tavole dell'inserto a colori. L'indicazione  $\Rightarrow$  Tav. 12 sotto le didascalie del bianco e nero rinvia alla corrispondente tavola a colori.

Di regola, quando un'icona è pubblicata anche a colori, lungo il testo è riprodotta in piccolo formato nella colonna di servizio.

Il luogo di conservazione delle singole icone è indicato nelle didascalie delle tavole a colori, quando ci siano, altrimenti è nelle didascalie della parte in bianco e nero.

# LA TRADIZIONE E LE TRADIZIONI

Vladimir Losskij

Il termine «Tradizione» (παράδοσις, *traditio*) è uno di quei termini che, per essere troppo ricchi di significati, corrono il rischio di non averne più nessuno. E questo accade non soltanto a seguito di una secolarizzazione che ha svilito tante parole del vocabolario teologico – come «spiritualità», o «mistico», o ancora «comunione» – sciogliendole dal loro contesto cristiano per farne moneta corrente in un linguaggio profano. Se la parola «Tradizione» ha subito la medesima sorte, ciò è accaduto tanto più facilmente poiché nella stessa lingua della teologia questo termine assume un significato talvolta un poco fluttuante. In effetti, per evitare di decurtare la nozione di Tradizione eliminando alcune delle accezioni che essa ha potuto contenere, per poterle considerare tutte, ci si riduce a definizioni che contengono troppi elementi e non si coglie più ciò che costituisce il senso proprio della «Tradizione». Non appena si tenta di precisare, ci si vede costretti a frammentare un contenuto troppo abbondante, creando un gruppo di concetti piuttosto poveri la cui somma è ben lungi dall'esprimere la realtà vivente che si definisce Tradizione della Chiesa. Leggendo l'opera sapiente di August Deneffe, *Der Traditionsbegriff*<sup>1</sup>, ci si chiede se la tradizione sia «concettualizzabile» o se, come tutto ciò che è vita essa non oltrepassi l'intelligenza e non debba essere descritta piuttosto che definita. Si trovano in effetti, presso alcuni teologi di epoca romantica come Möhler in Germania o Chomjakov in Russia, belle pagine descrittive in cui la Tradizione appare come una pienezza cattolica, senza che la si possa distinguere dall'unità, dalla catholicità (*Sobornost'* di Chomjakov), dall'apostolicità o dalla coscienza della Chiesa che possiede la certezza immediata della verità rivelata.

A fronte di queste descrizioni, fedeli in linea generale all'immagine della Tradizione presso i Padri dei primi secoli, si può ben riconoscere il carattere di «pienezza» proprio della Tradizione della Chiesa, ma non si saprebbe tuttavia rinunciare alla necessità di distinguere che si impone a tutte le teologie dogmatiche. Distinguere non vuol sempre dire separare, e neppure contrapporre. Contrapponendo la Tradizione e la Sacra Scrittura come due fonti della Rivelazione, i polemisti della Controriforma si sono posti sul medesimo piano dei loro avversari protestanti, riconoscendo tacitamente nella Tradizione una realtà altra rispetto a quella della

Scrittura. Invece di essere l'ὑπόθεσις stessa<sup>2</sup> dei libri sacri, la loro innata coerenza dovuta al soffio vitale che li attraversa trasformando la lettera in «corpo unico della Verità», la Tradizione apparirebbe come qualcosa di aggiunto, come un principio esterno in rapporto alla Scrittura. Da allora, i testi patristici che attribuivano un carattere di pienezza divina alla Sacra Scrittura<sup>3</sup> divennero incomprensibili, mentre la dottrina protestante della «sufficienza della Scrittura» acquisiva un significato negativo, per l'esclusione di tutto ciò che è «Tradizione». I difensori della Tradizione si sono visti obbligati a provare la necessità di unire due realtà giustapposte, ciascuna delle quali, separatamente considerata, restava insufficiente. Di qui una serie di falsi problemi come quello del primato della Scrittura o della Tradizione, delle loro rispettive autorità, della differenza totale o parziale del loro contenuto, e altri ancora. Come provare la necessità di conoscere la Scrittura nella Tradizione, come ritrovare la loro unità che, separandole, è stata misconosciuta? Se le due sono pienezza, non si potrà trattare di due pienezze che si oppongono, ma di due modalità dell'unica pienezza della Rivelazione comunicata alla Chiesa.

Una distinzione che separa o scompone non è mai perfetta né abbastanza radicale: essa non permette di distinguere nella sua purezza la differenza del termine sconosciuto che oppone all'altro, che si suppone essere conosciuto. La separazione è allo stesso tempo più e meno di una distinzione: essa giustappone due oggetti separati l'uno dall'altro ma, per poterlo fare, deve prima di tutto attribuire all'uno i caratteri dell'altro. Nel nostro caso, volendo giustapporre la Scrittura e la Tradizione come due fonti indipendenti della Rivelazione, si attribuiranno inevitabilmente alla Tradizione qualità che sono proprie della Scrittura: cioè l'insieme degli «altri scritti» o delle «altre parole» non scritte, tutto ciò che la Chiesa può aggiungere alla Scrittura sul piano orizzontale della sua storia. Si avranno così da un lato la Scrittura o il canone delle Scritture, dall'altro la Tradizione della Chiesa, che a sua volta potrà essere divisa in più fonti di Rivelazione o *Loci Theologici* di ineguale valore: atti dei concili ecumenici o locali, scritti dei Padri, istituzioni canoniche, liturgia, iconografia, abitudini devozionali e così via. Ma allora possiamo ancora parlare di «Tradizione» o non sarà più esatto dire, con i teologi del concilio di Trento, «le tradizioni»? Questo plurale esprime bene ciò che si vuole dire quando, avendo separato Scrittura e Tradizione anziché distinguerle, si proietta quest'ultima sulle testimonianze scritte o orali che si aggiungono alle Sacre Scritture, accompagnandole o facendo seguito ad esse. Come «il tempo proiettato nello spazio» presenta un ostacolo all'intuizione della «durata» bergsoniana, allo stesso modo questa proiezione della nozione qualitativa di Tradizione nel dominio quantitativo delle «tradizioni» nasconde più di quanto non chiarisca il suo carattere proprio, libero da tutte le determinazioni che limitano la Tradizione, collocandola in una dimensione unicamente storica.

Si farà un passo avanti, verso una nozione più pura di Tradizione, se si riserverà il termine per designare unicamente la trasmissione orale delle verità della fede. La separazione fra Tradizione e Scrittura sussisterà sempre, ma invece di isolare le due



fonti della Rivelazione, si metteranno a confronto due modalità della sua trasmissione: attraverso la predicazione «vivente» e attraverso la parola scritta. Bisognerà dunque da una parte annoverare la predicazione degli apostoli e dei loro successori, così come ogni predicazione della fede esercitata attraverso un magistero vivente; dall'altra parte si dovrà porre la Sacra Scrittura e tutte le altre espressioni scritte della Verità rivelata (essendo queste ultime diverse quanto a grado di autorità riconosciuto dalla Chiesa). In questo caso si affermerà il primato della Tradizione sulla Scrittura, poiché la trasmissione orale della predicazione apostolica ha preceduto la sua fissazione in forma scritta nel canone del Nuovo Testamento. Si potrà anche dire: la Chiesa ha potuto fare a meno delle Scritture, ma non potrebbe esistere senza la Tradizione. Ciò è vero solo in una certa misura: è esatto affermare che la Chiesa possiede sempre la Verità rivelata, che essa rende manifesta attraverso la predicazione, la quale avrebbe ben potuto rimanere orale e passare di bocca in bocca, senza essere mai fissata per iscritto<sup>4</sup>. Ma finché si afferma la separabilità della Scrittura e della Tradizione, non si arriva ancora a distinguerle radicalmente: si resta alla superficie, opponendo libri scritti con l'inchiostro e discorsi fatti a viva voce. In entrambi i casi si tratta della parola predicata: «la predicazione della fede» serve qui da comune fondamento che autorizza la contrapposizione. Ma questo non significa forse attribuire alla Tradizione qualcosa che l'apparenta ancora con la Scrittura? Non si può andare oltre nella ricerca della nozione pura di Tradizione?

Nella varietà di accezioni riscontrabili nei Padri dei primi secoli, la Tradizione accoglie talvolta il significato di un insegnamento mantenuto segreto, senza essere divulgato, al fine di evitare la profanazione del mistero da parte dei non-iniziati<sup>5</sup>. Ciò è chiaramente espresso da san Basilio, nella distinzione che egli opera fra *δόγμα* e *κήρυγμα*<sup>6</sup>. Il «dogma» ha qui un significato opposto a quello che noi oggi attribuiamo a questo termine: lungi dall'essere una definizione dottrinale proclamata dalla Chiesa, è un «insegnamento (*διδασκαλία*) non pubblicato e segreto, che i nostri padri custodirono in un silenzio privo di inquietudine e di curiosità, ben sapendo che con il tacere si salvaguarda il carattere sacro dei misteri»<sup>7</sup>. Invece, il *κήρυγμα* – che nella lingua del Nuovo Testamento significa «predicazione» – è sempre una proclamazione aperta, che si tratti di una definizione dottrinale<sup>8</sup>, della prescrizione ufficiale di un'osservanza<sup>9</sup>, di un atto canonico<sup>10</sup> o di preghiere pubbliche della Chiesa<sup>11</sup>. Sebbene facciano pensare alla *doctrina arcana* degli gnostici, che si richiamavano del resto ad una tradizione apostolica nascosta<sup>12</sup>, le tradizioni non scritte e segrete di cui parla san Basilio ne differiscono sensibilmente. Anzitutto, gli esempi che egli fornisce nel passaggio che abbiamo segnalato mostrano che le espressioni «misteriche» di san Basilio non riguardano una ristretta cerchia «esoterica» all'interno della comunità cristiana, ma l'insieme dei fedeli che partecipano alla vita sacramentale della Chiesa, che sono opposti in san Basilio ai «non-iniziati», a coloro cioè che una catechesi progressiva deve preparare ai sacramenti di iniziazione. In secondo luogo, la Tradizione segreta (*δόγμα*) può essere proclamata pubblicamente divenendo così «predicazione» (*κήρυγμα*), quando una necessità (per

esempio la lotta contro un'eresia) obblighi la Chiesa a pronunciarsi<sup>13</sup>. Dunque, se le tradizioni raccolte dagli apostoli restano non scritte e sottomesse alla disciplina del segreto, se i fedeli non conoscono sempre il loro significato misterioso<sup>14</sup>, ciò è dovuto alla saggia economia della Chiesa che non rivela i suoi misteri se non nella misura in cui la loro aperta proclamazione diventa indispensabile. Ci troviamo a questo punto di fronte ad una delle antinomie evangeliche: da una parte non si devono offrire le cose sante ai cani, né gettare perle ai porci (Mt 7,6), dall'altra «non c'è nulla di nascosto che non debba essere svelato, né di segreto che non debba essere manifestato» (Mt 10,26; Lc 12,2). Le «tradizioni conservate nel silenzio e nel mistero», che san Basilio contrappone alla predicazione fatta ad alta voce, fanno pensare alle parole dette «nelle tenebre», «all'orecchio», o nella «camera segreta», ma che saranno predicate «in pieno giorno», «sopra i tetti» (Mt 10,27; Lc 12,3).

Non si tratta più di una contrapposizione tra ἄγραφα e ἔγγραφα, fra predicazione orale e predicazione scritta. La distinzione fra Tradizione e Scrittura penetra qui fino al cuore della materia, collocando da un lato ciò che è conservato in segreto e, per questa ragione, non deve essere consegnato alla parola scritta, dall'altro tutto ciò che è oggetto di predicazione e che, una volta dichiarato pubblicamente, può disporsi accanto alle Scritture (Γραφαί). Non ha forse, lo stesso Basilio, giudicato opportuno svelare per iscritto il segreto di alcune «tradizioni» trasformandole così in κηρύγματα<sup>15</sup>? Questa nuova distinzione che mette l'accento sul carattere segreto della Tradizione, opponendo così un capitale nascosto di insegnamenti orali raccolti dagli apostoli a ciò che la Chiesa offre alla conoscenza di tutti, immerge la predicazione in un mare di tradizioni apostoliche che non si saprebbe eliminare o sminuire senza arrecare danno al Vangelo. Anzi, se lo si facesse, «si trasformerebbe l'insegnamento predicato (κήρυγμα) in una semplice parola», priva di significato<sup>16</sup>. Gli esempi di queste tradizioni proposti da san Basilio si rapportano tutti alla vita sacramentale e liturgica della Chiesa: il segno della croce, i riti battesimali, la benedizione dell'olio, l'epiclesi eucaristica, l'uso di girarsi verso oriente durante la preghiera e quello di stare in piedi la domenica e durante il Tempo di Pentecoste e altro ancora. Se queste «abitudini non scritte» (τὰ ἄγραφα τῶν ἑθῶν), questi «misteri della Chiesa» (ἄγραφα τῆς Ἐκκλησίας μυστήρια), così numerosi che non si potrebbero elencare anche avendo a disposizione un'intera giornata<sup>17</sup>, sono necessari per l'intelligenza della verità della Scrittura (e in generale del vero significato di ogni «predicazione»), è chiaro che queste tradizioni segrete indicano il carattere misterico della conoscenza cristiana. In effetti, la Verità rivelata non è lettera morta, ma Parola vivente: non vi si può accedere che attraverso la Chiesa, essendo iniziati attraverso i «misteri», o sacramenti<sup>18</sup>, al «mistero nascosto da secoli e da generazioni, ma ora manifestato ai santi» (Col 1,26).

Le tradizioni o misteri non scritti della Chiesa, segnalati da san Basilio, sono dunque al limite della Tradizione propriamente detta, della quale essi fanno intravedere qualche tratto. In effetti, si tratta di una partecipazione al mistero rivelato dovuta all'iniziazione sacramentale. È una conoscenza nuova, una «gnosi di Dio»

(γνώσις θεοῦ) che si riceve come una grazia, e questo dono della gnosi è conferito all'interno di una «Tradizione» che è, per san Basilio, la confessione della Trinità al momento del battesimo: formula sacra che ci introduce nella luce<sup>19</sup>. Qui la linea orizzontale delle «tradizioni» ricevute dalla bocca del Signore e trasmesse dagli apostoli e dai loro successori viene a incrociarsi con la linea verticale, con la *Tradizione*, la comunicazione dello Spirito Santo che apre ai membri della Chiesa una prospettiva infinita del mistero in ogni parola della Verità rivelata. Bisogna dunque andare oltre le tradizioni così come ci sono presentate da san Basilio, e ammettere che la *Tradizione* si distingue nettamente da esse.

In effetti, se ci si arresta al confine delle tradizioni non scritte e segrete, senza fare l'ultima distinzione, si resterà ancora sul piano orizzontale delle παραδόσεις, nel quale la Tradizione ci appare come «proiettata nel dominio delle Scritture». È vero che sarà impossibile separare queste tradizioni segrete dalle Scritture o, più generalmente, dalla «predicazione», ma si potrà sempre opporle come parola detta in segreto o conservata in silenzio da un lato e parola dichiarata pubblicamente dall'altro. Il fatto è che quest'ultima distinzione non è ancora stata fatta, finché resta un ultimo elemento che apparenta la Tradizione alla Scrittura: la *parola*, che serve da fondamento per contrapporre le tradizioni nascoste alla predicazione aperta. Per cogliere la nozione pura di Tradizione, per liberarla da tutto ciò che è la sua proiezione sulla linea orizzontale della Chiesa, bisognerà superare la contrapposizione delle parole segrete e delle parole predicate ad alta voce, disponendo insieme le «tradizioni» e la «predicazione». Le prime e la seconda hanno in comune il fatto che, segrete o meno che siano, esse nondimeno sono espresse attraverso la parola. Esse implicano sempre un'espressione verbale, che si tratti di parole propriamente dette, pronunciate o scritte, ovvero di un linguaggio muto che si rivolga all'intelletto attraverso una manifestazione visuale (iconografia, gesti rituali o altro ancora). Intesa in questo significato generale, la parola non è solo un segno esteriore utilizzato per designare un concetto, ma è prima di tutto un contenuto che si definisce intelligibilmente e si dichiara prendendo corpo, incorporandosi al discorso articolato o in tutt'altra forma di espressione esteriore.

Se tale è la natura della parola, nulla di ciò che si rivela e si fa conoscere potrà rimanerle estraneo. Che si tratti delle Scritture, della predicazione o della «tradizioni apostoliche conservate nel silenzio», la stessa parola λόγος o λογία potrà ugualmente applicarsi a tutto ciò che costituisce l'espressione della Verità rivelata. In effetti, questa parola ritorna senza posa nella letteratura patristica per designare parimenti la Sacra Scrittura e i Simboli della fede. Così, san Giovanni Cassiano dice in merito al simbolo di Antiochia: «questo è dunque il verbo abbreviato (*breuiatum verbum*) che il Signore ha fatto... riassumendo in poche parole la fede dei suoi due testamenti, per contenerci in breve il significato di tutte le Scritture»<sup>20</sup>. Se poi consideriamo che la Scrittura non è un insieme di parole su Dio, ma la Parola di Dio (λόγος τοῦ θεοῦ), si comprenderà perché, soprattutto dopo Origene, si è voluta identificare la presenza del Logos divino negli scritti dei due Testamenti con l'in-

carnazione del Verbo, attraverso la quale le Scritture si sono «compiute». Ben prima di Origene, sant'Ignazio di Antiochia rifiutava di vedere nelle Scritture solo un documento storico, degli «archivi», e di giustificare il Vangelo attraverso i testi dell'Antico Testamento, dichiarando: «per me, il mio archivio è Gesù Cristo; i miei archivi inviolabili sono la sua croce, e la sua morte, la sua resurrezione, e la fede che viene da lui. [...] Egli è la porta del Padre, attraverso la quale sono entrati Abramo, Isacco e Giacobbe, i profeti, e gli apostoli, e la Chiesa»<sup>21</sup>. Se, per il fatto dell'incarnazione del Verbo, le Scritture non sono archivi della Verità, ma sono corpi viventi, non potremo possedere le Scritture se non nella Chiesa, che è il Corpo unico di Cristo. Nuovamente ci accostiamo all'idea della sufficienza della Scrittura. Ma qui essa non ha nulla di negativo: essa non esclude, ma suppone la Chiesa con i suoi sacramenti, le sue istituzioni e i suoi insegnamenti trasmessi dagli apostoli. Questa sufficienza, questa pienezza della Scrittura non esclude più altre espressioni della Verità che la Chiesa potrà produrre, così come la pienezza di Cristo, capo della Chiesa, non esclude la Chiesa, complemento della sua umanità gloriosa. È noto che i difensori delle immagini sacre fondavano la possibilità dell'iconografia cristiana sull'incarnazione del Verbo; le icone, proprio come le Scritture, sono espressioni dell'inesprimibile, divenute possibili grazie alla rivelazione di Dio che ha trovato compimento nell'incarnazione del Figlio. Vale lo stesso per le definizioni dogmatiche, l'esegesi, la liturgia, per tutto ciò che nella Chiesa di Cristo partecipa della stessa pienezza della Parola che è contenuta nelle Scritture senza esservi limitata o sminuita. In questo «totalitarismo» del Verbo incarnato, tutto ciò che esprime la Verità rivelata si assimila dunque alla Scrittura e, se tutto diventasse effettivamente «scrittura», il mondo stesso non basterebbe a contenere i libri che si dovrebbero scrivere (Gv 21,25). Ma poiché l'espressione del mistero trascendente è divenuta possibile in virtù dell'incarnazione della Parola, e poiché tutto ciò che la esprime diventa in qualche modo «scrittura» a fianco della Sacra Scrittura, ci si chiederà dove è alla fine la Tradizione che abbiamo cercato di cogliere, purificando progressivamente la sua nozione da tutto ciò che può accomunarla alla realtà scritturistica?

Come abbiamo detto, essa non è da ricercare sulla linea orizzontale delle «tradizioni» che, come la Scrittura, sono determinate dalla Parola. Se ancora vogliamo contrapporla a tutto ciò che appartiene alla realtà della Parola, bisognerebbe dire che la Tradizione è Silenzio. «Colui che possiede in verità la parola di Gesù, può comprendere anche il suo silenzio (τῆς ἡσυχίας αὐτοῦ ἀκούειν)», dice sant'Ignazio di Antiochia<sup>22</sup>. Questo testo, che io sappia, non è mai stato utilizzato negli studi così numerosi che citano abbondantemente passi patristici sulla Tradizione, e sempre gli stessi, ormai noti a tutti, senza che ci si accorga mai che i testi nei quali la parola «Tradizione» non è espressamente menzionata possono essere ben più eloquenti di altri.

La capacità di intendere il silenzio di Gesù, attribuita da sant'Ignazio a coloro che comprendono pienamente la sua parola, fa eco all'appello reiterato di Cristo ai suoi discepoli: «chi ha orecchi per intendere, intenda». Le parole della Rivelazione



hanno dunque un margine di silenzio che non può essere colto dalle orecchie di coloro che stanno al di fuori. Va nella stessa direzione san Basilio, quando afferma, nel suo passaggio sulle tradizioni: «È anche una forma di silenzio quell'oscurità di cui si serve la Scrittura al fine di rendere l'intelligenza degli insegnamenti difficile da cogliere, per il beneficio dei lettori»<sup>23</sup>. Questo silenzio delle Scritture non potrà essere legato da esse: esso è trasmesso dalla Chiesa attraverso le parole della Rivelazione, come la condizione stessa della loro ricezione. Se può essere opposto alle parole – sempre su quel piano orizzontale sul quale esse esprimono la Verità rivelata, – questo silenzio che accompagna le parole non implica nessuna insufficienza o imperfezione della Rivelazione, né la necessità di aggiungervi alcunché. Esso significa che il mistero rivelato, per essere veramente riconosciuto come pienezza, esige una conversione verso il piano verticale, affinché si possa «comprendere con tutti i santi» non solamente «l'ampiezza e la lunghezza» della Rivelazione, ma anche la sua «profondità» e la sua «altezza» (Ef 3,18).

A questo punto non possiamo più contrapporre la Scrittura e la Tradizione, né giustapporle come due realtà distinte. E tuttavia le dobbiamo distinguere, per meglio cogliere la loro unità indivisibile che conferisce alla Rivelazione donata alla Chiesa il suo carattere di pienezza. Se le Scritture e tutto ciò che la Chiesa può produrre quanto a parole scritte o pronunciate, immagini o simboli liturgici o altro, rappresentano i differenti modi dell'espressione della Verità, la Tradizione è *l'unico modo* per riceverla. E diciamo *modo unico* e non *modo uniforme*, perché la Tradizione nella sua nozione pura non ha nulla di formale. Essa non impone alla coscienza umana garanzie formali di verità della fede, ma fa scoprire la loro evidenza interiore. Essa non è il contenuto della Rivelazione, ma la luce che lo rende visibile. Essa non è la parola, ma il soffio vivente che permette di intendere la parola e, allo stesso tempo, il silenzio da cui essa scaturisce<sup>24</sup>; essa non è la Verità, ma una comunicazione dello Spirito di Verità, al di fuori del quale la Verità non può essere ricevuta. «Nessuno può dire 'Gesù è Signore' se non sotto l'azione dello Spirito Santo» (1 Cor 12,3). Si potrà dunque definire la nozione pura di Tradizione dicendo che è la vita dello Spirito Santo nella Chiesa, che comunica a ciascuna parte del Corpo di Cristo la facoltà di comprendere, ricevere, conoscere la Verità nella Luce che le è propria, e non secondo la luce naturale della ragione umana. È la vera gnosi dovuta ad una azione della Luce divina (Φωτισμός της γνώσεως της δόξης τοῦ θεοῦ – 2 Cor 4,6), l'unica Tradizione, indipendente da tutte le «filosofie», da tutto ciò che vive attraverso la «tradizione umana, secondo gli elementi del mondo e non secondo Cristo» (Col 2,8). Questa libertà di fronte a ogni condizione naturale, a ogni contingenza storica, è la prima caratteristica della linea verticale della Tradizione; essa è inerente alla gnosi cristiana: «conoscete la Verità e la Verità vi renderà liberi» (Gv 8,32). Non si può conoscere la Verità, né comprendere le parole della Rivelazione senza avere ricevuto lo Spirito Santo, ma «dove è lo Spirito del Signore, là è la Libertà» (2 Cor 3,17)<sup>25</sup>. Questa libertà dei figli di Dio, opposta alla schiavitù dei figli di questo secolo, si esprime attraverso la «franchezza» (παρρησία) con la qua-

le possono rivolgersi a Dio coloro che conoscono Colui che adorano, poiché adorano il Padre in «Spirito e Verità» (Gv 4,23-24).

Volendo distinguere la Tradizione dalla Scrittura, abbiamo cercato di depurarne la nozione da tutto ciò che avrebbe potuto assimilarla alla realtà scritturistica. Abbiamo dovuto distinguerla dalle «tradizioni», collocando queste ultime, con le Scritture e tutte le espressioni della Verità, sulla stessa linea orizzontale lungo la quale non abbiamo trovato altri termini per definirla se non la parola «silenzio». Bisognava dunque, liberando la Tradizione da tutto ciò che poteva consentire la sua proiezione sul piano orizzontale, che entrassimo in un'altra dimensione, per arrivare ad individuare il termine della nostra analisi. Diversamente dalle analisi diffuse in filosofia dopo Platone e Aristotele, che arrivano a dissolvere il concreto risolvendolo in idee o concetti generali, la nostra analisi ci ha condotto in ultimo luogo verso la Verità e lo Spirito, il Verbo e lo Spirito Santo, due Persone distinte ma indissolubilmente unite, la cui doppia economia, fondando la Chiesa, condiziona allo stesso tempo il carattere indissolubile e distinto della Scrittura e della Tradizione.

Il punto di arrivo della nostra analisi – il Verbo Incarnato e lo Spirito Santo nella Chiesa, come doppia condizione della pienezza della Rivelazione – ci servirà da piattaforma per intraprendere ora la via della sintesi e assegnare alla Tradizione il posto che le compete nelle realtà concrete della vita ecclesiastica. Bisognerà anzitutto constatare una doppia reciprocità nell'economia delle due Persone divine inviate dal Padre. Da una parte, è attraverso lo Spirito Santo che il Verbo si incarna nella Vergine Maria. Dall'altra è attraverso il Verbo, in seguito alla sua incarnazione e alla sua opera redentrice, che lo Spirito Santo discende sulle membra della Chiesa nella Pentecoste. Nel primo caso lo Spirito Santo precede, ma in vista dell'incarnazione, affinché la Vergine possa concepire il Figlio di Dio, venuto per diventare uomo. Il ruolo dello Spirito Santo è in questo caso funzionale: esso è la potenza dell'incarnazione, condizione virtuale della ricezione del Verbo. Nel secondo caso è il Figlio che viene prima, perché egli invia lo Spirito Santo che viene dal Padre, ma è lo Spirito Santo a giocare il ruolo principale, poiché è il fine, trasmettendosi alle membra del Corpo di Cristo per deificarle attraverso la grazia. Dunque il ruolo del Verbo incarnato è qui, a sua volta, funzionale in rapporto allo Spirito: esso è la forma, il «canone», per così dire, della santificazione, la condizione formale della ricezione dello Spirito Santo.

La vera e santa Tradizione, secondo Filarete di Mosca, «non consiste unicamente in una trasmissione visibile e verbale degli insegnamenti, delle regole, delle istituzioni e dei riti: essa è nello stesso tempo una comunicazione invisibile e attuale della grazia e della santificazione»<sup>26</sup>. Se bisogna distinguere ciò che è trasmesso (le tradizioni orali e scritte) e il modo unico secondo il quale questa trasmissione è ricevuta nello Spirito Santo (la Tradizione come principio della conoscenza cristiana), sarà tuttavia impossibile separare questi due momenti; di qui l'ambivalenza del termine «Tradizione» che designa insieme la linea orizzontale e la linea verticale

della Verità posseduta dalla Chiesa. Ogni trasmissione di una verità della Fede implica dunque una comunicazione della grazia dello Spirito Santo. In effetti, al di fuori dello Spirito «che ha parlato attraverso i profeti», ciò che è trasmesso non potrebbe essere riconosciuto dalla Chiesa come parola di Verità, parola accomunabile ai libri sacri ispirati da Dio e, insieme con le Sacre Scritture, «ricapitolata» dalla Parola incarnata. Questo soffio ardente della Pentecoste, comunicazione dello Spirito di Verità che procede dal Padre ed è inviato attraverso il Figlio, attualizza la facoltà suprema della Chiesa, cioè la coscienza della Verità rivelata, la possibilità di giudicare e di discernere tra il vero e il falso nella Luce dello Spirito Santo: «Abbiamo deciso, lo Spirito Santo e noi» (At 15,28). Se il Paraclito è il criterio unico della Verità rivelata attraverso il Verbo incarnato, Esso è anche il principio dell'incarnazione, poiché lo stesso Spirito Santo, dal quale la Vergine Maria ha ricevuto la facoltà di diventare Madre di Dio, agisce in funzione del Verbo come una capacità di esprimere la Verità in definizioni intelligibili o immagini e simboli sensibili, documenti della fede dei quali la Chiesa dovrà giudicare se essi appartengano o meno alla sua Tradizione.

Queste considerazioni sono necessarie per poter ritrovare, nel concreto, i rapporti fra la Tradizione e la Verità rivelata, ricevuta ed espressa dalla Chiesa. Come abbiamo visto, la Tradizione nella sua nozione primaria non è il contenuto rivelato, ma il modo unico di ricevere la Rivelazione, facoltà dovuta allo Spirito Santo che rende la Chiesa adeguata a conoscere il Verbo incarnato nel suo rapporto con il Padre (gnosi suprema che è la teologia nel senso proprio del termine, per i Padri dei primi secoli), così come i misteri dell'Economia divina, dalla creazione del cielo e della terra nella Genesi e fino al nuovo cielo e alla nuova terra dell'Apocalisse. Ricapitolata dall'incarnazione del Verbo, la storia dell'Economia divina si farà conoscere attraverso le Scritture, nella sintesi dei due Testamenti operata attraverso il Verbo stesso. Ma questa unità delle Scritture non potrà essere riconosciuta che nella Tradizione, nella Luce dello Spirito Santo trasmessa alle membra del Corpo unico del Cristo. I libri dell'Antico Testamento, costituitisi nel corso di più secoli, scritti da autori diversi che hanno spesso raccolto e fuso insieme tradizioni religiose differenti, hanno una unità puramente accidentale, meccanica, agli occhi degli storici delle religioni. La loro unità con gli scritti del Nuovo Testamento sembrerà loro fittizia e artificiale. Ma un figlio della Chiesa saprà riconoscere l'unità di ispirazione e l'oggetto unico della fede in questi scritti eteroclitici, tessuti dallo Spirito stesso che, dopo aver parlato attraverso i profeti, ha preceduto il Verbo rendendo la Vergine Maria idonea a servire da strumento per l'incarnazione di Dio.

È solo nella Chiesa che si potrà riconoscere in piena coscienza l'unità di ispirazione dei testi sacri, poiché solo la Chiesa possiede la Tradizione, cioè la conoscenza del Verbo incarnato nello Spirito Santo. Il fatto che il canone degli scritti del Nuovo Testamento si sia formato relativamente tardi, con una certa esitazione, ci conferma che la Tradizione non ha nulla di automatico: essa è la condizione di una coscienza infallibile della Chiesa, ma non è un meccanismo che farebbe conoscere

infallibilmente la Verità, al di fuori e al di sopra delle coscienze personali, al di sopra di ogni giudizio e di ogni scelta. Ora, se la Tradizione è una facoltà di giudicare nella Luce dello Spirito Santo, essa obbliga coloro che vogliono conoscere la Verità nella Tradizione a degli sforzi incessanti: non si resta nella Tradizione per inerzia storica, conservando come una «tradizione ricevuta dai padri» tutto ciò che, per la forza dell'abitudine, appaga una certa sensibilità devota. Al contrario, è sostituendo questo genere di «Tradizione» alla Tradizione dello Spirito Santo che vive nella Chiesa che si rischia maggiormente di ritrovarsi alla fine fuori dal Corpo di Cristo. Non bisogna credere che solo l'attitudine conservatrice sia salvifica, né che gli eretici fossero sempre degli «innovatori». Se la Chiesa, dopo aver fissato il canone scritturistico, lo conserva nella Tradizione, questa conservazione non è statica e inerte, ma dinamica e consapevole, e avviene nello Spirito Santo che fonda nuovamente «le parole del Signore», che «sono pure, argento raffinato nel crogiuolo, purificato nel fuoco sette volte» (Sal 12,7). Senza ciò la Chiesa avrebbe conservato solo un testo morto, testimone di un'epoca passata, e non la Parola vivente e vivificante, espressione perfetta della Rivelazione che essa possiede indipendentemente dall'esistenza di vecchi manoscritti discordanti fra loro o di nuove «edizioni critiche» della Bibbia.

Si può dire che la Tradizione rappresenti lo spirito critico della Chiesa. Tuttavia, al contrario di quanto accade per lo «spirito critico» della scienza umana, il giudizio critico della Chiesa è affinato dallo Spirito Santo. Esso avrà dunque un principio del tutto differente: quello della pienezza intatta della Rivelazione. Così la Chiesa, che dovrà correggere le inevitabili alterazioni dei testi sacri (che certi «tradizionalisti» vogliono conservare ad ogni costo, attribuendo talvolta un senso mistico a banali errori da copista), potrà al contempo riconoscere in qualche interpolazione tardiva (per esempio il passo dei «tre testimoni celesti» nella prima lettera di Giovanni) un'espressione autentica della Verità rivelata. Naturalmente il termine autenticità ha qui un significato del tutto diverso che nelle discipline storiche<sup>27</sup>.

Non soltanto le Scritture, ma anche le tradizioni orali raccolte dagli apostoli si sono conservate solo in virtù della Tradizione-Luce che libera il loro autentico significato e il loro valore, essenziale per la Chiesa. Qui più che altrove la Tradizione esercita la sua azione critica, mostrando soprattutto il suo aspetto negativo ed esclusivo: essa rigetta le «favole profane, roba da vecchierelle» (1 Tm 4,7), pietosamente raccolte da tutti coloro il cui «tradizionalismo» consiste nell'accettare con cieca fiducia tutto ciò che si insinua nella vita della Chiesa per restarvi, per la forza dell'abitudine<sup>28</sup>. All'epoca in cui le tradizioni orali provenienti dagli apostoli cominciavano a fissarsi per iscritto, le tradizioni vere e false si cristallizzavano insieme nei numerosi apocrifi, di cui parecchi circolavano sotto il nome degli apostoli o di altri santi. «Noi non ignoriamo – dice Origene<sup>29</sup> – che molti di questi scritti segreti sono stati scritti da empi, da coloro che fanno risuonare più alta la loro iniquità, e neppure che alcune di queste fantasie sono utilizzate dagli Ipaziani, altre dai discepoli di Basilide. Dobbiamo dunque fare attenzione, per non accogliere tutti gli

apocrifi che circolano sotto il nome dei santi, poiché alcuni sono stati composti dai Giudei, forse per distruggere la verità delle nostre Scritture e per stabilire falsi insegnamenti. D'altra parte non dobbiamo rigettare in blocco tutto ciò che è utile per chiarire le nostre Scritture. È segno di grandezza di spirito ascoltare e applicare queste parole della Scrittura: 'vagiate ogni cosa, e trattenetene il valore' (1 Ts 5,21)». Poiché i fatti e le parole che la memoria della Chiesa ha custodito dai tempi degli apostoli «in un silenzio privo di inquietudine e di curiosità»<sup>30</sup> sono stati divulgati in scritti di origine eterodossa, questi apocrifi esclusi dal canone scritturale non saranno però del tutto da rigettare. La Chiesa saprà estrarvi qualche elemento utile a completare o illustrare gli avvenimenti sui quali le Scritture tacciono, ma che la Tradizione riconosce come veridici. Anche le amplificazioni di provenienza apocrifa potranno contribuire a «colorare» i testi liturgici e l'iconografia di qualche festività. Si utilizzeranno dunque le fonti apocrife, con giudizio e moderazione, nella misura in cui esse possono rappresentare delle tradizioni apostoliche corrotte. Ricreati dalla Tradizione, questi elementi purificati e legittimati ritornano alla Chiesa come propriamente suoi. Questa selezione sarà necessaria ogni volta che la Chiesa avrà a che fare con scritti che si appellano alla Tradizione apostolica. Li rigetterà o li assumerà senza necessariamente porre la questione della loro autenticità sul piano storico, ma considerando anzitutto il loro contenuto alla luce della Tradizione. Talora occorrerà compiere un lavoro di chiarimento e adattamento, affinché un'opera pseudoepigrafa possa alla fine essere utilizzata dalla Chiesa come testimone della sua Tradizione. È così che san Massimo il Confessore ha dovuto commentare il *Corpus dionysiacum*, per scoprire il senso ortodosso di questi scritti teologici che circolavano nell'ambiente monofisita sotto lo pseudonimo di san Dionigi l'Areopagita, adottato dal loro autore o compilatore. Senza appartenere alla «Tradizione apostolica» propriamente detta, il *Corpus dionysiacum* si iscrive nella «Tradizione patristica» che continua quella degli apostoli e dei loro discepoli<sup>31</sup>. Si può dire la stessa cosa a proposito di qualche altro scritto di questo genere. Quanto alle tradizioni orali che si richiamano all'autorità apostolica, soprattutto per ciò che riguarda i costumi e le istituzioni, il giudizio della Chiesa terrà conto non solamente del loro significato, ma anche dell'universalità del loro uso.

Va sottolineato che il criterio formale delle tradizioni, che san Vincenzo di Lérins esprime con la formula *Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus*, non può essere applicato pienamente se non a quelle tradizioni apostoliche che furono trasmesse oralmente per due o tre secoli. Già gli scritti del Nuovo Testamento sfuggono a questa regola, poiché essi non erano né «sempre», né «ovunque», né «accettati da tutti» prima della codificazione definitiva del canone scritturistico. Checché ne dicano coloro che dimenticano il significato primario della Tradizione, volendo ad esso sostituire una «regola della fede», la formula di san Vincenzo è ancor meno applicabile alle definizioni dogmatiche della Chiesa. È sufficiente ricordare che l'ὁμοούσιος era tutto furché «tradizionale»: a parte qualche eccezione<sup>32</sup>, esso non era mai stato utilizzato, in nessun luogo e da nessuno, se non dagli gnostici valenti-

niani e dall'eretico Paolo di Samosata. La Chiesa l'ha trasformato in «parola pura, argento raffinato nel crogiuolo, purificato sette volte» nel fuoco dello Spirito Santo e della libera coscienza di coloro che giudicano nella Tradizione, senza lasciarsi sedurre da alcuna forma abituale, da alcuna inclinazione naturale della carne e del sangue, che spesso assume l'aspetto di una devozione sconsiderata e oscura.

Il dinamismo della Tradizione non ammette alcun accomodamento, né nelle forme abituali della pietà, né nelle espressioni dogmatiche che vengono ripetute meccanicamente come formule magiche della Verità, garantite dall'autorità della Chiesa. Custodire la «Tradizione dogmatica» non vuol dire rimanere legati a formule dottrinali: rimanere nella Tradizione, significa custodire la Verità vivente nella Luce dello Spirito Santo, o piuttosto essere custoditi nella Verità dalla potenza vivificante della Tradizione. Ora, questa potenza conserva rinnovando senza posa, come tutto ciò che viene dallo Spirito.

«Rinnovare» non vuol dire sostituire le vecchie espressioni della Verità con delle espressioni nuove, più esplicite e meglio elaborate dal punto di vista teologico. Se così fosse, dovremmo ammettere che il cristianesimo erudito dei professori di teologia rappresenta un progresso considerevole a fronte della fede «primitiva» dei discepoli degli apostoli. Oggi si parla molto di «sviluppo teologico», spesso senza rendersi conto di quanto questa espressione (ben presto divenuta un luogo comune) possa essere ambigua. In effetti essa presuppone, in alcuni autori moderni, una concezione evoluzionistica della storia del dogma cristiano. Si cerca di interpretare nel senso di un «progresso dogmatico» questo passo di san Gregorio di Nazianzo: «L'Antico Testamento ha manifestato chiaramente il Padre e in modo più oscuro il Figlio. Il Nuovo Testamento ha manifestato il Figlio, ma ci ha dato soltanto delle indicazioni circa la divinità dello Spirito Santo. Al presente lo Spirito è tra noi e si mostra in tutto il suo splendore. Non sarebbe stato prudente, prima di aver riconosciuto la divinità del Padre, pregare apertamente la divinità del Figlio, né imporre lo Spirito Santo – se è lecito che mi esprima in questo modo – finché quella del Figlio non fosse stata accettata»<sup>33</sup>. Ma «lo Spirito è fra noi» dal giorno della Pentecoste e, con lui, la luce della Tradizione: cioè non soltanto ciò che è trasmesso (come potrebbe essere un «deposito» sacro ma inerte), ma la forza stessa della trasmissione conferita alla Chiesa e che accompagna tutto ciò che si tramanda come l'unico modo di ricevere e possedere la Rivelazione. Ora, il modo unico di avere la Rivelazione nello Spirito Santo, è quello di averla nella pienezza, ed è così che la Chiesa conosce la Verità nella Tradizione. Se ci fu un accrescimento nella conoscenza dei misteri divini, una rivelazione progressiva, poiché «la luce viene a poco a poco», prima della venuta dello Spirito Santo, non vale altrettanto per la Chiesa. Se si può ancora parlare di sviluppo, non è la conoscenza della Rivelazione nella Chiesa che progredisce o si sviluppa con ciascuna definizione dogmatica. Se si facesse un bilancio della storia dottrinale dai suoi inizi fino ai nostri giorni, leggendo l'*Enchiridion* di Denzinger o i cinquanta volumi *in folio* di Mansi, la conoscenza così ottenuta del mistero trinitario

non sarà più completa di quanto non fosse quella di un Padre del IV secolo che parlava dell'ὁμοούσιος, né di quella di un Padre precedente il concilio di Nicea, che non ne parlava ancora, e neppure di quella di san Paolo, al quale il termine «Trinità» è ancora estraneo. In ogni momento della sua storia, la Chiesa dona ai suoi membri la facoltà di conoscere la Verità in una pienezza che il mondo non può contenere. Ed è questo modo di conoscere la Verità vivente nella Tradizione che essa difende creando nuove definizioni dogmatiche.

«Conoscere nella pienezza» non significa «avere la pienezza della conoscenza»: questa non appartiene che al secolo futuro. Se san Paolo dice di conoscere al presente «in parte» (1 Cor 13,12), questo ἐκ μέρους non esclude la pienezza *nella quale* egli conosce. Non sarà l'ulteriore sviluppo dogmatico ad eliminare la «conoscenza in parte» di san Paolo, ma l'attualizzazione escatologica della pienezza nella quale, confusamente ma sicuramente, i cristiani conoscono quaggiù i misteri della Rivelazione. La conoscenza ἐκ μέρους non sarà superata perché falsa, ma perché il suo ruolo era quello di farci aderire a quella pienezza che oltrepassa ogni umana facoltà di comprensione. È dunque nella luce della pienezza che si conosce «in parte» ed è sempre in funzione della pienezza che la Chiesa giudica se la conoscenza parziale, espressa nelle varie dottrine, appartenga o meno alla Tradizione. Ogni dottrina teologica che pretendesse di essere una esplicitazione perfetta del mistero rivelato, apparirebbe inevitabilmente falsa: per il fatto stesso di pretendere di avere la pienezza della conoscenza, essa si opporrà alla pienezza nella quale si conosce parzialmente la Verità. Una dottrina tradisce la Tradizione quando voglia prenderne il posto: lo gnosticismo offre l'esempio sorprendente di un tentativo di sostituire alla pienezza dinamica, donata alla Chiesa come condizione della vera conoscenza, una sorta di pienezza statica di una «dottrina rivelata». Invece un dogma definito dalla Chiesa, sotto forma di conoscenza parziale, apre ogni volta, nuovamente, l'accesso verso quella pienezza al di fuori della quale non si può conoscere né professare la Verità rivelata. Espressione della verità, un dogma della fede appartiene alla Tradizione, senza per questo costituire una delle sue «parti». Si tratta di un mezzo, di uno strumento intelligibile che consente di aderire alla Tradizione della Chiesa: un testimone della Tradizione, il suo limite esteriore o, piuttosto, la stretta porta che conduce alla conoscenza della Verità nella Tradizione.

Nel dominio del dogma, la conoscenza del mistero rivelato che un membro della Chiesa potrà raggiungere, il grado cioè della «gnosi» cristiana, sarà differente (da caso a caso), proporzionato allo spessore spirituale di ciascuno. Questa conoscenza della Verità nella Tradizione potrà dunque progredire per qualcuno, accompagnando il suo progresso nella santificazione (Col 1,10): un cristiano sarà più perfetto nella conoscenza nella stagione della sua maturità spirituale. Ma sarà possibile parlare, contro ogni evidenza, di un progresso collettivo nella conoscenza del mistero cristiano, dovuto a uno «sviluppo dogmatico» della Chiesa? Si può forse affermare che questo sviluppo sia cominciato con una «infanzia evangelica» per sfociare oggi – dopo una «giovinanza patristica» ed una «maturità scolastica» – nella

triste senilità dei manuali di teologia? O questa metafora – falsa, come tante altre –, non deve piuttosto cedere il posto ad una visione della Chiesa simile a quella che si trova nel *Pastore de Erma*, dove essa appare nelle vesti di una donna giovane e vecchia al tempo stesso, che unisce tutte le età «nella misura che conviene alla piena maturità di Cristo» (Ef 4,13)?

Tornando al testo di san Gregorio di Nazianzo, così spesso mal interpretato, vedremo che lo sviluppo dogmatico del quale si tratta non è per nulla determinato da una necessità interiore che farebbe aumentare progressivamente nella Chiesa la conoscenza della Verità rivelata. Lungi dall'essere una sorta di evoluzione organica, la storia del dogma dipende anzitutto dall'attitudine cosciente della Chiesa di fronte alla realtà storica nella quale essa deve operare per la salvezza degli uomini. Se san Gregorio ha parlato di una rivelazione progressiva della Trinità prima della Pentecoste, è per insistere sul fatto che la Chiesa, nella sua economia a fronte del mondo esterno, deve seguire l'esempio della pedagogia divina. Formulando questi dogmi (si veda sopra, a proposito del concetto di κήρυγμα in san Basilio) essa deve dunque conformarsi alle necessità di un momento preciso; «non svelando tutto senza indugio e senza discernimento, ma tuttavia senza tenere niente di nascosto fino in fondo. Perché una cosa sarebbe imprudente, l'altra empia. L'una rischierebbe di ferire coloro che stanno fuori dalla Chiesa, l'altra di escludere i nostri stessi fratelli»<sup>34</sup>.

Rispondendo alle incomprensioni del mondo esterno, incapace di ricevere la Rivelazione, e per resistere ai tentativi del «sottile ragionatore di questo mondo» (1 Cor 1,20) che in seno alla stessa Chiesa cerca di comprendere la Verità ispirandosi alla «tradizione umana, secondo gli elementi del mondo e non secondo Cristo» (Col 2,8), la Chiesa si vede costretta ad esprimere la sua fede sotto forma di definizioni dogmatiche, per difenderla contro la potenza delle eresie. Dettati dalla necessità della lotta, una volta formulati dalla Chiesa i dogmi diventano per i fedeli «regole della fede» che restano fissate per sempre, stabilendo il limite fra l'ortodossia e l'eresia, fra la conoscenza nella Tradizione e una conoscenza determinata da fattori naturali. Posta di fronte a sempre nuove difficoltà da superare, a nuovi ostacoli da scartare, la Chiesa sarà sempre costretta a difendere i suoi dogmi. I suoi teologi avranno il compito costante di esplicitarli e di reinterpretarli secondo le esigenze culturali di ogni ambiente o epoca. Nei momenti critici della lotta per l'integrazione della fede, la Chiesa dovrà proclamare nuove definizioni dogmatiche, che segneranno le nuove tappe di quella lotta che durerà finché tutti giungeranno «all'unità della fede e della conoscenza del Figlio di Dio» (Ef 4,13). Dovendo lottare contro nuove eresie, la Chiesa non abbandona mai le sue antiche posizioni dogmatiche per sostituirle con nuove definizioni. Queste tappe non sono mai superate da un'evoluzione e, lungi dall'essere relegate negli archivi della storia, esse conservano il carattere di un presente sempre attuale nella luce vivente della Tradizione. Non si potrà dunque parlare di sviluppo dogmatico se non in senso molto stretto: formulando un nuovo dogma, la Chiesa prende come punto di partenza i dogmi già esi-



stenti, che costituiscono una regola della fede che la Chiesa ha in comune con i suoi avversari. Ad esempio il dogma di Calcedonia utilizza quello di Nicea e parla del Figlio consustanziale al Padre secondo la divinità, per affermare poi che Egli è anche consustanziale a noi secondo l'umanità; contro i monoteliti, che ammettevano in linea di principio il dogma di Calcedonia, i Padri del sesto concilio ripresero le formule sulle due nature contenute in quello, per affermare le due volontà e le due energie in Cristo; i concili bizantini del xiv secolo poi, proclamando il dogma sulle energie divine, fecero riferimento alle definizioni del sesto concilio, e così via. In ogni caso, si può parlare di uno «sviluppo dogmatico» nella misura in cui la Chiesa estende la regola della fede, conformandosi nelle sue nuove definizioni ai dogmi già riconosciuti da tutti.

Se la regola della fede si sviluppa man mano che il magistero della Chiesa vi aggiunge nuovi atti aventi autorità dogmatica, questo sviluppo, che è subordinato ad una «economia» e presuppone la conoscenza della Verità nella Tradizione, non costituisce un accrescimento di quest'ultima. È chiaro, se si vuol tener conto di tutto ciò che è stato detto sulla nozione originaria di Tradizione. È l'impiego indebito del termine «Tradizione» (al singolare e senza un aggettivo che lo qualifichi e determini) da parte degli autori che non vedono altro che la sua proiezione sul piano orizzontale della Chiesa, quello delle «tradizioni» (al plurale o con una qualificazione che le definisce), è soprattutto la cattiva abitudine di definire con questo termine il magistero ordinario che ha consentito di sentir parlare così spesso di uno «sviluppo» o di un «arricchimento» della tradizione. I teologi del settimo concilio distinguevano bene fra «la Tradizione dello Spirito Santo» e «il magistero (διδασκαλία) divinamente ispirato dei nostri santi Padri»<sup>35</sup>. Essi potevano definire il nuovo dogma «con pieno rigore e convenienza», perché ritenevano di essere nella stessa Tradizione che aveva permesso ai Padri dei secoli precedenti di produrre nuove espressioni della Verità ogni volta che si erano trovati a dover rispondere alle necessità del loro tempo.

Esiste un doppio rapporto di dipendenza fra la «Tradizione della Chiesa cattolica» (cioè la facoltà di conoscere la Verità nello Spirito Santo) e l'«insegnamento dei Padri» (cioè la regola della fede conservata dalla Chiesa). Non è possibile appartenere alla Tradizione contraddicendo i dogmi, così come non ci si può più servire di formule dogmatiche accettate per opporre una «ortodossia» formale ad ogni espressione nuova della Verità che la vita della Chiesa può produrre. La prima tendenza è quella degli innovatori rivoluzionari, dei falsi profeti che peccano contro la Verità espressa, contro il Verbo incarnato, in nome dello Spirito a cui si appellano. Il secondo atteggiamento è quello dei conservatori formalisti, dei farisei della Chiesa che, in nome delle espressioni ordinarie della Verità, corrono il rischio di commettere peccato contro lo Spirito di Verità.

Distinguendo la Tradizione nella quale la Chiesa conosce la Verità e la «Tradizione dogmatica» che essa stabilisce con il suo magistero e conserva, noi ritroviamo la stessa relazione che abbiamo potuto osservare fra Tradizione e Scrittura: non si

possono né confondere né separare senza privarle di quel carattere di completezza che esse possiedono nel loro insieme. Come la Scrittura, i dogmi *vivono* nella Tradizione con questa differenza: che cioè il Canone scritturistico forma un corpo determinato che esclude ogni possibilità di ulteriore accrescimento, mentre la «Tradizione dogmatica», mantenendo la sua stabilità di «regola della fede» dalla quale nulla può essere eliminato, si può ampliare ricevendo, secondo necessità, nuove espressioni della Verità rivelata formulate dalla Chiesa. Pur non essendo un corpo costituito una volta per tutte, l'insieme dei dogmi che la Chiesa possiede e trasmette non ha neppure il carattere incompiuto di una dottrina «in divenire». In ogni momento della sua esistenza storica, la Chiesa formula la Verità della fede nei suoi dogmi, che esprimono sempre una pienezza alla quale si aderisce intellettualmente nella luce della Tradizione, senza mai poterla esplicitare definitivamente. Una verità che si lasciasse esplicitare pienamente non avrebbe il carattere di pienezza vivente proprio della Rivelazione: «pienezza» e «esplicitazione razionale» si escludono vicendevolmente. Tuttavia, se il mistero rivelato da Cristo e conosciuto nello Spirito Santo non può essere esplicitato, esso non resterà inesprimibile. Poiché «tutta la pienezza della divinità abita corporalmente in Cristo» (Col 2,9), questa pienezza del Verbo divino incarnato si esprimerà tanto nelle Scritture quanto nel *breviatum verbum* dei simboli della fede<sup>36</sup> o di altre definizioni dogmatiche. Questa pienezza della Verità che esse esprimono senza mai arrivare ad esplicitarla, consente di accostare i dogmi della Chiesa alle Sacre Scritture. È per questa ragione che papa san Gregorio Magno riunì nella stessa venerazione i dogmi dei primi quattro concili e i quattro Vangeli<sup>37</sup>.

Tutto ciò che abbiamo detto sulla «Tradizione dogmatica» potrà essere applicato ad altre espressioni del mistero cristiano che la Chiesa produce nella Tradizione, concedendo ad esse ugualmente la presenza della «pienezza di Colui che si realizza interamente in tutte le cose» (Ef 1,23). Proprio come «il magistero divinamente ispirato» della Chiesa, la tradizione iconografica riceve così il suo significato pieno e la sua intima coerenza con altri documenti della fede (Scritture, dogmi, liturgia) nella Tradizione dello Spirito Santo. Come le definizioni dogmatiche, anche le icone di Cristo sono state paragonate alle Sacre Scritture, per ricevere la stessa venerazione, poiché l'iconografia mostra con i colori ciò che la parola annuncia con le lettere scritte<sup>38</sup>. I dogmi si rivolgono all'intelligenza, sono espressioni intelligibili della realtà che sorpassa la nostra capacità di comprensione. Le icone raggiungono la nostra coscienza attraverso i sensi esterni presentandoci la stessa realtà soprasensibile in espressioni «estetiche» (nel senso proprio del termine αἰσθητικός, ciò che può essere percepito attraverso i sensi). Ma l'elemento intelligibile non resta estraneo all'iconografia: guardando un'icona vi si scopre una struttura «logica», un contenuto dogmatico che ha determinato la sua composizione. Ciò non vuol dire che le icone siano una sorta di geroglifici o dei rebus sacri, che traducono i dogmi in un linguaggio di segni convenzionali. Se l'intelligibilità che penetra queste immagini sensibili è identica a quella dei dogmi della Chiesa, questo significa che le due «tra-

dizioni» – dogmatica e iconografica – coincidono in quanto esse esprimono, ciascuna attraverso gli strumenti che le sono propri, la medesima realtà rivelata. Sebbene trascenda l'intelligenza e i sensi, la Rivelazione cristiana non li esclude: al contrario essa li assume e li trasforma attraverso la luce dello Spirito Santo, nella Tradizione che è il modo unico di ricevere la Verità rivelata, di riconoscerla nelle sue espressioni scritturistiche, dogmatiche, iconografiche e, anche, di esprimerla nuovamente.

## Note

- <sup>1</sup> Pubblicata nella collana «Münsterische Beiträge zur Theologie», 18, Münster 1931.
- <sup>2</sup> L'espressione è di SANT'IRENEO, *Adv. Haer.*, I, 1, 15-20.
- <sup>3</sup> L. BOUYER, *The Fathers of the Church on Tradition and Scripture*, in «ECQ», VII, 1947 (numero speciale sulla Tradizione e la Scrittura).
- <sup>4</sup> SANT'IRENEO ravvisa questa possibilità in *Adv. Haer.*, III, 4, 1, in «Sources Chrétiennes», n. 34, pp. 114ss.
- <sup>5</sup> CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromatas*, VI, 61; Stählin, 462.
- <sup>6</sup> SAN BASILIO, *Trattato dello Spirito Santo*, XXVII, in PG 32, coll. 188-193.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, coll. 188-189a.
- <sup>8</sup> SAN BASILIO (Lettera 51, in PG 32, col. 392c) chiama ὁμοούσιος «la grande proclamazione della pietà (τό μέγα τῆς εὐσεβείας κήρυγμα) che ha reso manifesta la dottrina (δόγμα) della salvezza». Si veda anche Lettera 125, in PG 32, col. 548b.
- <sup>9</sup> SAN BASILIO, *Omelia sul digiuno*, in PG 31, col. 185c.
- <sup>10</sup> SAN BASILIO, Lettera 251, in PG 32, col. 933b.
- <sup>11</sup> SAN BASILIO, Lettera 155, in PG 32, col. 612c.
- <sup>12</sup> TOLOMEO, Lettera a Flora, VII, 9, in «Sources Chrétiennes», n. 24, p. 66.
- <sup>13</sup> L'esempio dell'ὁμοούσιος è tipico in questo senso. L'economia di san Basilio in merito alla divinità dello Spirito Santo si spiega non solamente attraverso una preoccupazione pedagogica, ma anche attraverso questa concezione della tradizione segreta.
- <sup>14</sup> SAN BASILIO, *Trattato dello Spirito Santo*, XXVII in PG 32, coll. 189c-192a.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, coll. 192a-193a.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, coll. 188ab.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, coll. 188a, 192c-193a.
- <sup>18</sup> Sull'identificazione di questi due termini e il significato «misterico» dei sacramenti presso gli autori dei primi secoli si veda Dom Odo CASEL, *Das Christliche Kultusmysterium*, Regensburg 1932, pp. 105ss.
- <sup>19</sup> SAN BASILIO, *Trattato dello Spirito Santo*, X, in PG 32, col. 113b.
- <sup>20</sup> «Hoc est ergo brevium verbum quod fecit Dominus, [...] fidem scilicet duplicis Testamenti sui in pauca colligens, et sensum omnium Scripturarum in brevia concludens» (SAN GIOVANNI CASSIANO, *De Incarnatione*, VI, 3 in PL 50, col. 149a). Il *breviatum verbum* è un'allusione alla Lettera ai Romani 9,27, che cita a sua volta Is 10,23. Si vedano anche SANT'AGOSTINO, *De Symbolo*, I, in PL 40 col. 628; SAN CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi*, V, 12 in PG 33, coll. 521ab.
- <sup>21</sup> SANT'IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Ai Filadelfesi*, VIII, 2 e IX, 1, in «Sources Chrétiennes» n. 10, II ed., p. 150.
- <sup>22</sup> SANT'IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Agli Efesini*, XV, 2, in «Sources Chrétiennes» n. 10, II ed., p. 84.
- <sup>23</sup> SAN BASILIO, *Trattato dello Spirito Santo*, XXVII, in PG 32, coll. 189bc.
- <sup>24</sup> Si veda SANT'IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Ai Magnesii*, VIII, 2, in «Sources Chrétiennes», n. 10, II ed., p. 102.

<sup>15</sup> Si veda l'interpretazione di questo testo in SAN BASILIO, *Trattato dello Spirito Santo*, XX, in PG coll. 164c-165c.

<sup>26</sup> Citato da G. FLOROVSKIJ, *Vie della teologia russa*, Paris 1937, p.178 [in russo; tr. it. Genova 1987].

<sup>27</sup> Origene, nelle sue omelie sull'epistola agli Ebrei, dopo aver esposto la sua teoria sull'origine di questa epistola, il cui insegnamento è schiettamente paolino, ma il cui stile e composizione denotano un autore diverso da san Paolo, aggiunge: «Se dunque qualche Chiesa considera questa epistola come scritta da Paolo, che essa sia onorata anche per questo. Perché non è per caso che gli antichi l'hanno trasmessa sotto il nome di Paolo. Ma chi ha scritto l'epistola? Dio solo conosce la verità» (frammento citato da EUSEBIO, *Historia ecclesiastica.*, I, VI, c. 25, in PG 20, col. 584c).

<sup>28</sup> Ancora oggi, la letteratura dei Sinassari e dei Lezionari offre parecchi esempi in tal senso, senza parlare delle mostruosità liturgiche che, per alcuni, rivestono anche un carattere «tradizionale» e sacro.

<sup>29</sup> ORIGENE, *Commento al Vangelo di Matteo*, XXVIII, in PG 13, col. 1637.

<sup>30</sup> SAN BASILIO, *Trattato dello Spirito Santo*, XXVII in PG 32, col. 188.

<sup>31</sup> Sarebbe altrettanto falso sia negare il carattere tradizionale dell'opera di «Dionigi», appoggiandosi sulla sua origine non apostolica, sia volerla attribuire al convertito di san Paolo, con il pretesto che questi scritti sono stati accettati dalla Chiesa sotto il nome di san Dionigi l'Areopagita. Queste due posizioni rivelerebbero parimenti una mancanza della vera coscienza della Tradizione.

<sup>32</sup> Prima di Nicea, il termine ὁμοούσιος si trova in un frammento del commento di Origene sull'epistola agli Ebrei citato da san Panfilio martire (PG 14, col. 1308) e anche nell'*Apologia di Origene* dello stesso Panfilio, tradotta da Rufino (PG 17, coll. 580-581) e nel dialogo anonimo *Sulla vera fede in Dio* falsamente attribuito a Origene (ed. W.H. VAN DE SANDE BAKHUYZEN, Leipzig 1901, I, 2). Secondo sant'Atanasio, san Dionigi di Alessandria sarebbe stato accusato, verso il 260, di non riconoscere che il Cristo è consustanziale a Dio; Dionigi avrebbe risposto che egli evitava la parola ὁμοούσιος, che non si trova nella Scrittura, ma riconosceva il significato ortodosso di questa espressione (SANT'ATANASIO, *De sententia Dionysii*, n. 18, in PG 25, col. 505). Il trattato *Sulla fede*, nel quale troviamo l'espressione ὁμοούσιος nel significato di Nicea (PG 10, col. 1128), non appartiene a san Gregorio di Nuova Cesarea: è uno scritto post-niceno, probabilmente della fine del IV secolo. Così le occorrenze del termine ὁμοούσιος negli autori che precedono Nicea sono per lo più incerte: non si può fare affidamento sulla traduzione di Rufino. In ogni caso l'uso di questo termine è molto limitato e possiede carattere accidentale.

<sup>33</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Discorso XXXI* (5° teologico), c. 26, in PG 36, col. 101.

<sup>34</sup> *Ibidem*, c. 27, in PG 36, col. 164b. È noto che Gregorio di Nazianzo rimproverava all'amico Basilio un eccesso di prudenza per quanto concerne l'aperta proclamazione della divinità dello Spirito Santo, verità che aveva un carattere di evidenza tradizionale per coloro che facevano parte della Chiesa, ma che esigeva una moderazione economica verso gli «pneumatomachi» che bisognava ricondurre all'unità della fede.

<sup>35</sup> H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum*, n. 302 (Ed. 26, pp. 146-147): [...] Τὴν βασιλικὴν ὥσπερ ἐρχόμενοι τρίβον, ἐπακολουθοῦντες τῇ θεηγόρῳ διδασκαλίᾳ τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν, καὶ τῇ παραδόσει τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας τοῦ γὰρ ἐν αὐτῇ οἰκήσαντος ἁγίου πνεύματος εἶναι ταύτην γινώσκουμεν· ὁρίζομεν σὺν ἀκριβεῖα πάσῃ καὶ ἐμμελεῖα. (Camminando, per così dire, lungo la via regale, seguendo il magistero divinamente ispirato dei nostri santi Padri e la Tradizione della Chiesa cattolica – perché noi sappiamo che essa è dello Spirito Santo che abita nella Chiesa –, noi definiamo con pieno rigore e convenienza...).

<sup>36</sup> Si veda sopra la citazione di san Giovanni Cassiano (nota 20).

<sup>37</sup> *Epistolarum lib. I*, Ep. XXV, in PG 77, col. 613.

<sup>38</sup> «Noi prescriviamo di venerare la santa icona di Nostro Signore Gesù Cristo rendendole lo stesso onore che rendiamo ai libri dei santi Vangeli. Perché, così come attraverso le lettere di questi ultimi noi perveniamo alla salvezza, allo stesso modo attraverso l'azione fantasiosa dei colori noi tutti – sapienti e ignoranti – troviamo uguale profitto in ciò che è alla portata di ognuno. In effetti, proprio co-

me la parola attraverso le lettere, la pittura annuncia e rappresenta le stesse cose attraverso i colori. Dunque, se qualcuno non venera l'icona del Cristo Salvatore, che egli non possa vedere il suo aspetto nel momento della seconda venuta... (DENZINGER, n. 337, pp. 164s. dell'ed. 26).

Il canone 3 del sinodo contro Fozio (869-870), i cui atti sono stati aboliti dalla Chiesa – non soltanto in Oriente, ma anche in Occidente come ha dimostrato F. DVORNIK, *Le Schisme de Photius*, Paris 1950, p. 385 e *passim*, tr. it. Roma 1952 –, costituisce un bell'esempio di accostamento che viene fatto abitualmente fra la Sacra Scrittura e l'iconografia, unite nella stessa Tradizione della Chiesa. Si veda al proposito il seguito del testo citato, sulle icone della Madre di Dio, degli angeli e dei santi (DENZINGER).



## IL SIGNIFICATO E IL LINGUAGGIO DELLE ICONE

Leonid Uspenskij

Le icone (εἰκόν, immagine, ritratto) che servirono per le preghiere dei primi cristiani non sono giunte fino a noi. Abbiamo in compenso, al riguardo, tradizioni ecclesiastiche e testimonianze storiche. La Tradizione della Chiesa, come vedremo analizzando alcune immagini, fa risalire le prime icone al tempo stesso in cui Cristo visse e all'epoca immediatamente successiva. Come è noto, all'epoca l'arte del ritratto era fiorente nei territori dell'Impero romano; si facevano eseguire ritratti dei parenti e delle persone stimate. Non c'è ragione di credere che i cristiani, specialmente coloro che si erano convertiti dalla religione pagana, abbiano fatto eccezione alla regola generale, tanto più che nel giudaismo stesso, che all'inizio si era attenuto all'interdizione veterotestamentaria delle immagini, esistevano a quell'epoca delle correnti che ammettevano la rappresentazione della figura umana. Nella *Historia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea si trova ad esempio il seguente passo: «Noi abbiamo visto (ἱστορήσαμην) dei ritratti degli apostoli Pietro e Paolo e del Cristo stesso che si sono conservati per mezzo dei colori sulle tavole»<sup>1</sup>. Prima di questa osservazione, Eusebio descrive nei dettagli la statua di Cristo vista nella città di Paneas (Cesarea di Filippo, in Palestina), fatta erigere dall'emorroissa guarita dal Signore (Mt 9,20-23; Mc 5,24-34; Lc 8,43-48)<sup>2</sup>. La testimonianza di Eusebio è tanto più preziosa in quanto il suo atteggiamento personale verso le immagini era negativo. Ecco perché la sua testimonianza sui ritratti che aveva visto è accompagnata da una caratterizzazione negativa: egli vi vedeva un'usanza pagana<sup>3</sup>. L'esistenza di correnti iconoclaste nel corso dei primi secoli del cristianesimo è nota e del tutto comprensibile. Le comunità cristiane erano circondate da ogni parte dal paganesimo con il suo culto per gli idoli. Era dunque naturale che numerosi cristiani, convertiti dal giudaismo o dal paganesimo, tenendo conto di tutta l'esperienza nefasta di quest'ultimo, si sforzassero di salvaguardare il cristianesimo dal contagio dell'idolatria che poteva penetrarvi attraverso la creazione artistica. Basandosi sull'interdizione veterotestamentaria dell'immagine, essi potevano opporsi alla sua esistenza anche nell'ambito del cristianesimo.

Tuttavia, malgrado queste tendenze iconoclaste, esisteva una corrente fondamentale che si affermava sempre più nella Chiesa senza alcuna espressione estero-

re. La tradizione che parla dell'esistenza dell'icona di Cristo mentre Egli è ancora in vita e delle icone della Vergine immediatamente dopo, testimonia proprio di questa linea di tendenza generale. Questa tradizione testimonia come esistesse nella Chiesa, fin dagli inizi, una chiara consapevolezza del significato e delle possibilità espressive delle immagini, e che l'atteggiamento della Chiesa di fronte ad esse restò invariato. Questo atteggiamento, in effetti, deriva dalla dottrina stessa sull'incarnazione di Dio. E tale dottrina mostra che l'immagine fa organicamente parte dell'essenza stessa del cristianesimo perché esso è rivelazione non soltanto del Verbo di Dio, ma anche dell'Immagine di Dio. Attraverso la sua incarnazione, Dio in quanto Verbo, «che è irradiazione della sua gloria e impronta della sua sostanza [del Padre]» (Eb 1,3) rivela al mondo l'immagine del Padre. «Dio, nessuno lo ha mai visto; il suo Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato» (Gv 1,18). Egli ci ha mostrato l'immagine, l'icona del Padre. Quando Filippo chiede: «Signore, mostraci il Padre», Cristo risponde: «Sono con voi ormai da molto tempo e tu, Filippo, non mi hai ancora conosciuto? Chi ha visto me, ha visto il Padre» (Gv 14,8-9). Come «nel seno del Padre», il Figlio resta, dopo la sua incarnazione, consustanziale al Padre e, nella sua divinità, rivela al mondo il Padre, di cui è immagine perfetta. Questa verità rivelata è, nel cristianesimo, il fondamento dell'arte pittorica. Così, lungi dal contraddire il cristianesimo, l'immagine, in quanto verità fondamentale di quello, ne è inseparabile. Su questo principio si basa la tradizione secondo la quale il cristianesimo fu predicato dalla Chiesa nel mondo, fin dal principio, attraverso la parola e insieme attraverso le immagini. Ed è sempre per questo che i Padri del settimo concilio ecumenico poterono dire: «La tradizione di creare immagini [...] è esistita fin dal tempo della predicazione apostolica [...]. La pittura di icone non è certo un'invenzione dei pittori ma, al contrario, è una regola stabilita e una tradizione della Chiesa cattolica»<sup>4</sup>. Questa appartenenza dell'immagine al cristianesimo fin dai suoi inizi spiega la sua apparizione nella Chiesa e il fatto che essa vi occupi silenziosamente il suo posto naturale, come qualcosa di evidente, malgrado l'interdizione veterotestamentaria e alcune sporadiche opposizioni. A partire dal IV secolo, alcuni Padri della Chiesa come Basilio il Grande, Gregorio Teologo, Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo e altri, fanno riferimento, nelle loro opere, all'immagine come ad una istituzione normalmente accettata nella Chiesa<sup>5</sup>.

Come erano le icone dei primi secoli del cristianesimo? Non lo sappiamo e non abbiamo alcun dato per formulare delle ipotesi. Tuttavia, basandosi sugli ultimi studi, ci si può formare un'idea abbastanza precisa della tendenza generale dell'arte di questo periodo. Nella sua fondamentale opera sull'arte bizantina, Viktor Lazarev esamina le complesse circostanze nelle quali nacque l'arte cristiana; a partire da una serie di studi precedenti, egli arriva alla seguente conclusione: «Legata per molti versi all'Antichità classica, soprattutto alle sue forme tardive e più spiritualizzate, fin dagli inizi della sua esistenza essa si è prefissa una serie di compiti particolari. Non si tratta in alcun caso di Antichità cristiana, come cercò di dimostrare Sie-



bel<sup>6</sup>. Il contenuto tematico nuovo della prima arte cristiana non era per nulla un semplice fatto esteriore. Esso riflette un'attitudine nuova, una religione nuova, una comprensione della realtà fondamentalmente nuova. Questo nuovo contenuto non poteva in alcun modo rivestire le vecchie forme dell'Antichità. Esso aveva bisogno di uno stile che potesse esprimere al meglio gli ideali spirituali del cristianesimo. Così, tutti gli sforzi creativi degli artisti cristiani si orientarono verso una elaborazione di questo stile<sup>7</sup>. L'autore si riferisce poi al lavoro di Dvořák<sup>8</sup> e afferma che questo nuovo stile comincia a prendere forma, nei suoi tratti generali, già nella pittura delle catacombe.

La pittura catacombale del I e II secolo ha come soggetti non soltanto allegorie e simboli – come l'ancora, il pesce, l'agnello e altri –, ma tutta una serie di immagini tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Questi dipinti corrispondono ai testi sacri, biblici, liturgici, patristici. Il principio fondamentale di quest'arte è quello di esprimere pittoricamente la dottrina della Chiesa rappresentando avvenimenti concreti della storia sacra e indicandone il significato<sup>9</sup>. Quest'arte non ha come scopo di riflettere i problemi della vita, ma di dare delle risposte e così, fin dalla sua comparsa, è uno strumento di predicazione evangelica. Noi vediamo già precisarsi i caratteri principali dell'arte della Chiesa. Lo spazio tridimensionale illusorio è sostituito dalla realtà della superficie piana; il rapporto tra figure e oggetti diventa convenzionale e simbolico. L'immagine è ridotta ad un minimo di dettagli con un massimo di espressione. La maggior parte delle figure è rappresentata di fronte, rivolta verso i fedeli; non si tratta, in effetti, di mostrare l'azione e l'interazione dei personaggi rappresentati, ma piuttosto il loro stato interiore che è quello della preghiera. Il pittore viveva e pensava per immagini e riduceva le immagini ad un massimo di semplicità il cui contenuto non era accessibile, nella sua profondità, se non all'occhio spirituale. Egli liberava la sua opera da tutto ciò che fosse individuale e restava anonimo. Non si trattava forse anzitutto di trasmettere la tradizione? Egli comprendeva, da un lato, la necessità di svincolarsi da ogni piacere dei sensi e, dall'altro, di utilizzare tutti i mezzi del mondo visibile per esprimere quello dello spirito. In effetti, per trasmettere il mondo invisibile agli occhi della carne, non c'è bisogno di ambigue approssimazioni ma, al contrario, di una rigorosa chiarezza e di una grande precisione espressiva, così come i santi padri si servivano di formulazioni particolarmente piane e appropriate per parlare del mondo divino.

La bellezza della prima arte cristiana risiede soprattutto nel fatto che essa non raggiunge ancora una fioritura piena di contenuti, ma già promette illimitate possibilità di sviluppo.

Lo stretto rapporto fra quest'arte e i testi sacri non significa che essa fosse slegata dalla vita. Anzitutto essa parla il linguaggio pittorico del suo tempo; inoltre il suo legame con la vita si traduce nella rappresentazione non tanto di un certo avvenimento o stato psicologico della vita quotidiana, ma di attività come diversi lavori e professioni, in segno di santificazione di ogni opera consacrata a Dio. Gli stessi soggetti iconografici, se non riflettono i problemi della vita, tuttavia rispondono,

come abbiamo già visto, a questi problemi. Così, in quest'epoca in cui il martirio era diffuso, le sofferenze non sono mai rappresentate, così come non sono mai descritte nei testi liturgici. Ciò che viene mostrato non è la sofferenza, ma l'atteggiamento che bisogna avere verso di essa. È una risposta. Questo spiega, nelle catacombe, il gran numero di soggetti come Daniele nella fossa dei leoni, la martire santa Tecla e altri ancora.

Fin dalle sue origini, l'arte cristiana fu profondamente simbolica e questo simbolismo non caratterizzò soltanto i primi secoli; esso è carattere essenziale e inseparabile dall'arte sacra perché la realtà spirituale che essa rappresenta non può essere trasmessa se non attraverso i simboli. Nel corso dei primi secoli del cristianesimo, questo simbolismo era soprattutto iconografico, cioè contenuto nel soggetto stesso. Così, per indicare che la donna con il bambino in grembo era la Madre di Dio, si rappresentava accanto ad essa un profeta che mostra una stella (Balaam?)<sup>10</sup>. Per significare che il battesimo è l'ingresso in una nuova vita, il battezzato, anche se era adulto, veniva rappresentato come un infante o un adolescente (si veda a proposito, più oltre, la descrizione dell'icona del Battesimo di Cristo). I simboli iconografici erano ispirati non solo all'Antico e al Nuovo Testamento (l'agnello, il Buon Pastore, il pesce), ma anche alla mitologia pagana, come Amore e Psiche, Orfeo o altri ancora. Servendosi di questi miti il cristianesimo li restituisce a nuova vita, conferendo loro un profondo significato e riempiendoli di un contenuto nuovo. Questo ricorso della Chiesa a elementi dell'arte pagana non è limitato al primo periodo della sua vita. Anche più tardi essa mutua dal mondo circostante tutto ciò che possa essere utile come strumento espressivo, così come i Padri della Chiesa si servivano della filosofia greca come di un mezzo per fornire alla teologia cristiana strumenti di pensiero e linguaggio. Attraverso le tradizioni classiche dell'arte alessandrina, che aveva conservato l'Ellenismo nella sua forma più pura<sup>11</sup>, l'arte cristiana eredita le tradizioni dell'arte della Grecia antica. Essa sintetizza elementi dell'arte dell'Egitto, della Siria, dell'Asia Minore, conferisce carattere sacro, nella Chiesa, a tutta questa eredità e si serve di ciò che essa contiene di più perfetto per ottenere la pienezza del proprio linguaggio pittorico, trasformando tutte queste suggestioni per farle corrispondere alle esigenze del dogma cristiano<sup>12</sup>. Così il cristianesimo sceglie e mutua dal mondo pagano tutto ciò che era «cristiano prima di Cristo», particelle di verità separate e sparse che esso unisce per farle partecipare alla pienezza della Rivelazione. «Come questo pane era disperso sulle colline ma, raccolto, è divenuto uno, così la tua Chiesa sia riunita dai confini della terra nel tuo Regno» dice una preghiera eucaristica delle prime comunità cristiane, esprimendo la medesima idea<sup>13</sup>. Questo processo di sintesi non deriva dall'influenza del mondo pagano sul cristianesimo, ma un adattamento da parte del cristianesimo di quegli elementi del mondo pagano che, per loro stessa natura, dovevano rientrarvi. Non sono i costumi pagani che penetrano nella Chiesa, ma è la Chiesa che conferisce loro un carattere sacro. Non si tratta di una «paganizzazione dell'arte cristiana», come spesso si ritiene, ma della cristianizzazione dell'arte pagana.

Tutti gli aspetti dell'attività umana partecipano così alla pienezza della Rivelazione. La Chiesa raccoglie ciò che è legato alla natura umana creata da Dio, ivi compresa la creazione artistica che in questo modo è santificata, poiché partecipa alla costruzione del Regno di Dio, il compito della Chiesa nel mondo. Così, ciò che la Chiesa accetta del mondo non risponde ai bisogni della Chiesa, ma del mondo, poiché è nella sua partecipazione alla costruzione del Regno di Dio (in totale libertà di scelta) che risiede il senso stesso della sua esistenza. In altre parole, il senso dell'esistenza della Chiesa nel mondo è quello di far partecipare il mondo alla pienezza della Rivelazione, la sua salvezza. Per questo il processo di sintesi che cominciò nei primi secoli del cristianesimo è l'opera naturale e ininterrotta della Chiesa nel mondo, che non si limita ad alcuni periodi storici, ma rappresenta la sua funzione costante. Svolgendo la propria opera costruttiva, la Chiesa assorbe e continuerà ad assorbire dall'esterno tutto ciò che è autentico e vero, anche se povero e incompleto.

In questa sua opera, la Chiesa non scarta i particolarismi legati alla natura umana, al tempo, al luogo (ad esempio i tratti nazionali o individuali); essa santifica il loro contenuto conferendo ad esso un nuovo significato. A loro volta, tali particolarismi non minano l'unità della Chiesa, ma vi apportano nuove forme d'espressione che sono loro proprie. È così che si realizza quella unità nella diversità e quella ricchezza nell'unità che, nel suo insieme come nei dettagli, esprime la cattolicità della Chiesa. Nel linguaggio della pittura sacra, ciò significa l'assenza di uniformità e di stereotipi; l'unica verità è espressa in forme artistiche varie, proprie a ciascun popolo, a ciascuna epoca, ad ogni particolare persona. La varietà di queste forme ci consente di distinguere le icone di diverse aree geografiche e di diverse epoche malgrado l'unità del loro contenuto.

Come abbiamo detto, il disegno della provvidenza divina è, nella coscienza della Chiesa, coerentemente legato all'immagine. Per questo la dottrina delle immagini, lungi dall'essere una sorta di appendice, deriva naturalmente dalla dottrina stessa della salvezza e ne fa parte integrante. Essa è propria della Chiesa, in tutta la sua pienezza, fin dalle origini; tuttavia, proprio come altri aspetti di questa dottrina, essa si afferma progressivamente, in risposta ai bisogni del momento, come il canone 82 del concilio *in Trullo*, o ancora per confutare eresie ed errori, come durante il periodo iconoclasta. Succede lo stesso, per esempio, per il dogma sulle due nature di Cristo. Questa verità era confessata già dai primi cristiani nella sua pienezza, ma in modo pratico, attraverso la loro stessa vita, senza essere formulata teoricamente con rigore. Più tardi, tuttavia, di fronte alle necessità esterne, cioè all'apparizione di eresie ed errori, essa fu formulata con precisione. La stessa cosa è successa per l'icona: fu il sesto concilio ecumenico (*in Trullo*) che, nel 691-692, formulò per la prima volta il fondamento dogmatico dell'immagine sacra in occasione della modifica apportata nel simbolismo dell'arte religiosa. Nello sviluppo di quest'ultima, il canone 82 di questo concilio rappresenta una delle tappe più importanti, poiché formula per la prima volta un principio normativo. Questa regola è così conosciu-

ta: «In alcuni dipinti si trova l'agnello indicato dal dito del Precursore; questo agnello è là posizionato come figura della grazia, consentendoci di vedere in anticipo, attraverso la legge, il vero Agnello, Cristo nostro Dio. Onorando sicuramente le figure e le ombre in quanto simboli della verità e prefigurazioni offerte in vista della Chiesa, noi preferiamo la grazia e la verità, ricevendo questa verità come compimento della legge. Disponiamo dunque che d'ora in poi questo compimento sia evidenziato agli occhi di tutti nelle pitture, e che dunque nelle icone sia collocato, al posto dell'agnello antico, nel suo aspetto umano, colui che ha tolto i peccati del mondo, Cristo nostro Dio. In questo modo noi possiamo comprendere la sublime umiltà di Dio, in quanto Verbo, e siamo condotti a ricordare la sua abitazione nella carne, la sua Passione, la sua morte redentrice e, attraverso quella, la liberazione che ne è derivata per il mondo»<sup>14</sup>.

Questo canone è anzitutto una reazione alla situazione di un'epoca in cui si impiegavano nella Chiesa, insieme alle immagini storiche, dei simboli che sostituivano l'immagine umana di Dio<sup>15</sup>. Il canone 82 è importante soprattutto perché insiste sul rapporto fra l'icona e l'incarnazione divina. Qui per la prima volta il dogma cristologico è invocato come fondamento dell'icona, argomento che più tardi, durante il periodo iconoclasta, i difensori delle immagini utilizzeranno abbondantemente, sviluppandolo. Il concilio abolisce, come una fase già passata, l'impiego dei soggetti simbolici sostituendo ad essi l'immagine umana di Gesù Cristo. La regola non menziona, è vero, che un solo soggetto simbolico, l'agnello; tuttavia subito dopo essa parla in generale delle «figure e delle ombre», identificando senza dubbio nell'agnello non solo un simbolo fra gli altri, ma il simbolo principale. Scoprire il contenuto di questa immagine simbolica significa naturalmente rivelare anche tutti gli altri soggetti simbolici. Poiché le prefigurazioni veterotestamentarie vengono portate a compimento nel Nuovo Testamento, il concilio prescrive di sostituire i simboli dell'Antico Testamento e dei primi secoli del Cristianesimo con la dimostrazione del loro significato diretto, dal momento che ciò che è stato rivelato nel tempo, ed è quindi divenuto accessibile ai sensi, può essere rappresentato e descritto. Ciò che i simboli veterotestamentari avevano prefigurato è divenuto realtà nell'incarnazione e questa realtà è, a sua volta, immagine della gloria divina, quella della «sublime umiltà del Verbo divino». Il soggetto stesso, l'immagine umana di Gesù Cristo, è una testimonianza della sua venuta e del fatto che abbia dimorato nella carne; una testimonianza della sua kenosi, del suo abbassarsi alla condizione terrena. Ma il modo di trasmettere questa umiltà, di tradurla in immagine, riflette la gloria di Dio. L'umiliazione del Verbo deve dunque essere mostrata in modo tale che nel guardarla noi contempliamo, sotto l'aspetto della servitù, la sua gloria divina. Attraverso questa immagine umana del Verbo divino noi apprendiamo il carattere salvifico della sua morte e la redenzione del mondo. L'ultima parte del canone 82 indica in cosa consista il significato simbolico dell'icona: questo significato non riposa *in ciò* che è rappresentato, ma nel *come* è rappresentato, attraverso gli strumenti stessi della raffigurazione. L'insegnamento della Chiesa è dunque trasmesso

non solo attraverso il soggetto dell'immagine, ma anche per mezzo del suo linguaggio pittorico. Così questa decisione del concilio formula già il principio del fondamento dogmatico dell'icona; essa indica la possibilità di mostrare nell'arte, servendosi di un certo simbolismo, un riflesso della gloria di Dio. Essa sottolinea l'importanza decisiva della realtà storica: solo un'immagine realistica può trasmettere la dottrina della Chiesa, tutto il resto («le figure e le ombre») non può esprimere la pienezza della grazia, pur essendo degno di rispetto e pur potendo corrispondere ai bisogni di una certa epoca. Tuttavia il simbolismo iconografico non viene eliminato; esso diventa semplicemente un mezzo ausiliario di secondaria importanza. Questa regola segna in realtà la nascita del canone iconografico, vale a dire di un certo criterio di qualità liturgica dell'immagine, analogo a quello che, nell'ambito della creazione verbale o musicale, determina la qualità liturgica di un testo o di un canto. Questo canone afferma il principio della corrispondenza dell'icona alla Sacra Scrittura e definisce in che cosa consiste questa corrispondenza, vale a dire la realtà storica e il simbolismo che autenticamente riflette il regno di Dio che sta per venire.

A poco a poco la Chiesa crea così un'arte nuova nel contenuto e nella forma; un'arte che traduce, nelle immagini e nelle forme del mondo materiale, la rivelazione del mondo divino, che lo rende accessibile alla contemplazione e alla partecipazione. Quest'arte si sviluppa parallelamente alla liturgia e, come quest'ultima, esprime la dottrina della Chiesa, in maniera corrispondente alla parola della Sacra Scrittura. Tale corrispondenza fra parola ed immagine sarà espressa con forza dalla decisione del settimo concilio ecumenico, che ristabilirà la venerazione delle icone. Attraverso i Padri conciliari la Chiesa, avendo rifiutato una decisione di compromesso – quella cioè di venerare le icone allo stesso modo dei vasi sacri –, stabilisce per loro la stessa venerazione che per la croce e il Vangelo: la croce in quanto segno distintivo del cristianesimo, il Vangelo in quanto perfetta unità di immagine verbale e immagine visibile<sup>16</sup>. «Noi manteniamo, dice il settimo concilio ecumenico, senza introdurre nulla di nuovo, tutte le tradizioni ecclesiastiche, scritte o non scritte, che sono state stabilite per noi. Una di esse è la rappresentazione delle immagini dipinte, poiché essa è in accordo con la storia della predicazione evangelica [...]. E questo dal momento che le cose che rinviano l'una all'altra, senza alcun dubbio si manifestano l'una per mezzo dell'altra».

Questa decisione mostra che la Chiesa vede nell'icona non solo un'illustrazione della Sacra Scrittura, ma un'arte che corrisponde perfettamente a quest'ultima; essa attribuisce dunque all'icona lo stesso significato dogmatico, liturgico e pedagogico assegnato alla Sacra Scrittura. Se la sua parola è un'immagine, l'icona è anche una parola. «Ciò che la parola comunica attraverso l'udito, la pittura lo mostra silenziosamente, per mezzo della rappresentazione», dice san Basilio il Grande<sup>17</sup>. E «attraverso questi due mezzi che mutuamente si accompagnano [...] noi riceviamo la conoscenza della medesima realtà»<sup>18</sup>. In altri termini, l'icona contiene e annuncia la medesima verità del Vangelo; essa è di conseguenza, come il Vangelo, fonda-

ta su dati concreti e precisi e in nessun caso sull'invenzione umana; diversamente essa non potrebbe corrispondere al Vangelo, né manifestarlo.

L'icona è così assimilata alla Sacra Scrittura e alla croce, diventando una delle forme assunte dalla Rivelazione e dalla conoscenza di Dio da parte dell'uomo; forma dunque nella quale si uniscono la volontà e l'azione divina e umana. L'una e l'altra, oltre al loro significato diretto, sono un riflesso del mondo celeste, simbolo dello Spirito che lo abita. Così il contenuto della parola e dell'immagine è lo stesso, e pari sono la loro portata e il loro ruolo. Come la liturgia, l'immagine è un veicolo delle decisioni dogmatiche e l'espressione della vita stessa della Tradizione santa nella Chiesa attraverso la grazia. Per mezzo della liturgia e dell'immagine la Rivelazione penetra nel popolo dei fedeli, diventando per esso uno scopo di vita. Per questo l'arte sacra assume fin dalle origini una forma che corrisponde a ciò che essa esprime. La Chiesa crea una categoria di immagini assolutamente nuove che corrispondono alla sua natura, immagini il cui carattere particolare è determinato dal loro obiettivo. Regno che «non è di questo mondo» (Gv 18,36), la Chiesa vive nel mondo e per il mondo, per la sua salvezza. La sua natura è diversa da quella del mondo ed essa serve il mondo proprio perché se ne distingue. Di conseguenza, le manifestazioni della Chiesa attraverso le quali essa compie la sua missione salvifica, siano esse la parola, l'immagine, il canto o altro, si distinguono dalle manifestazioni analoghe del mondo; esse portano una sorta di sigillo dell'aldilà che le distingue esteriormente dal mondo.

L'architettura, la pittura, la musica, la poesia cessano di essere forme d'arte, seguendo ciascuna il proprio cammino indipendentemente dalle altre, alla ricerca di esiti che siano loro propri, per divenire altrettante parti di un unico insieme liturgico; ciò, senza sminuire la loro importanza, suppone che ciascuna di queste forme d'arte rifiuti un ruolo indipendente per affermarsi da se stessa. Tutte diventano così mezzi diversi per esprimere, ciascuno nel proprio ambito, la stessa cosa: l'essenza della Chiesa. In altre parole le arti diventano altrettanti mezzi per la conoscenza di Dio. Così, nella Chiesa, l'arte è per sua stessa essenza un'arte liturgica non perché essa faccia da cornice alla liturgia o la completi, ma perché corrisponde perfettamente ad essa. Il sacramento che si compie e quello che viene rappresentato sono tutt'uno, tanto interiormente, nel loro significato, quanto esteriormente, nel simbolismo che traduce questo significato. Per questo l'immagine sacra della Chiesa ortodossa, l'icona, non si definisce come arte di una certa epoca, né come espressione del carattere nazionale di un certo popolo, ma unicamente attraverso la fedeltà alla sua destinazione che è universale quanto l'ortodossia stessa. Essendo essenzialmente un'arte liturgica l'icona, proprio come la parola, non è mai stata al servizio della religione ma, come pure la parola, è stata ed è sempre parte integrante della religione, uno dei modi cioè di conoscere Dio, una delle vie di comunicazione con Lui. Si comprende così tutta l'importanza che la Chiesa attribuisce all'immagine. Questa importanza è tale che, di tutte le vittorie riportate sulle numerose e varie eresie, solo la vittoria sull'iconoclastia ed il ristabilimento della venera-

zione delle icone fu proclamata Trionfo dell'ortodossia, trionfo che ancora oggi la Chiesa celebra la prima domenica di quaresima.

L'insegnamento della Chiesa sull'icona è stato espresso con il massimo della completezza dal settimo concilio ecumenico (787) e dai santi padri apologisti del periodo iconoclasta. In forma concisa esso è tradotto dal *kondakion* del Trionfo dell'ortodossia, il cui testo suona così:

«Il Verbo indescrivibile del Padre si è reso descrivibile incarnandosi in te, Madre di Dio, e avendo ristabilito l'immagine (divina) macchiata nella sua antica dignità, Egli la unisce alla bellezza divina; confessando la salvezza, noi esprimiamo tutto ciò attraverso l'azione e la parola».

Se il canone 82 del concilio in *Trullo* aveva semplicemente indicato i mezzi per esprimere più pienamente attraverso l'immagine l'insegnamento della Chiesa, questo *kondakion* spiega dogmaticamente un'immagine canonica, vale a dire un'immagine che traduce già perfettamente la sua destinazione e risponde alle esigenze di un'arte liturgica. Formulata molto sinteticamente, ma con grande rigore e completezza, questa dottrina sull'icona contiene già tutta la dottrina della salvezza. Essa è devotamente difesa dalla Chiesa ortodossa; è la base della concezione ortodossa dell'icona e dell'atteggiamento dei credenti verso le immagini.

La prima parte del *kondakion* mostra il legame dell'icona con il dogma cristologico: l'incarnazione divina è il fondamento dell'immagine. La parte successiva esprime il senso stesso dell'incarnazione, il compimento del disegno divino sull'uomo e dunque sul mondo. Entrambe queste parti ripetono il contenuto essenziale della ben nota formula patristica: «Dio si è fatto uomo perché l'uomo diventasse Dio». L'ultima parte del *kondakion* esprime la risposta dell'uomo a Dio, la nostra confessione della verità salvifica dell'incarnazione, l'accettazione da parte dell'uomo dell'Economia divina e la sua partecipazione ad essa. Con le ultime parole del *kondakion* la Chiesa indica in che cosa consista la nostra partecipazione e il compimento della nostra salvezza.

È significativo che il *kondakion* si rivolga non a una delle Persone della Santa Trinità, ma alla Madre di Dio; si tratta di una manifestazione liturgica, di una preghiera che traduce l'insegnamento dogmatico sull'incarnazione divina. Come il rifiuto dell'immagine umana del Salvatore conduce logicamente alla negazione della Maternità divina<sup>19</sup>, l'affermazione della sua icona esige, è evidente, la confessione del ruolo della Madre di Dio, venerata come strumento indispensabile dell'incarnazione grazie alla quale Dio è divenuto descrivibile. «Poiché Cristo», dice san Teodoro Studita<sup>20</sup>, «proviene da un Padre indescrivibile, Egli non può, essendo lui stesso ineffabile, avere un'immagine prodotta dall'arte. E in effetti, quale immagine può essere adeguata per rappresentare la divinità, la cui raffigurazione è interdetta nelle Sacre Scritture? Ma poiché Cristo è stato generato da una Madre descrivibile egli ha, naturalmente, un'immagine che somiglia a quella di sua Madre. E se Egli non avesse immagini fatte dall'arte, questo significherebbe che Egli non è nato

da una Madre descrivibile avendo avuto un solo principio, il Padre; ma questo annulla il disegno della Provvidenza divina. Così, dal momento che il Figlio di Dio è divenuto uomo, bisogna rappresentarlo come tale»<sup>21</sup>. Questo pensiero è l'argomento ricorrente di tutti gli apologisti della venerazione delle icone. Questa «descrivibilità» del Figlio di Dio secondo la carne che Egli ha ricevuto da sua Madre, è opposta da san Giovanni Damasceno e dai Padri del settimo concilio all'assoluta indescrivibilità di Dio Padre, invisibile e inconcepibile, dunque non rappresentabile. «Perché non descriviamo il Padre del Signore Gesù Cristo? Perché non lo abbiamo visto [...] e se lo avessimo visto e conosciuto allo stesso modo del Figlio, noi avremmo tentato anche di descriverlo e rappresentarlo in pittura»<sup>22</sup>, dicevano i Padri conciliari. Questo problema della rappresentazione di Dio Padre sarà posto ben più tardi, nel 1667, durante il grande concilio di Mosca, quando l'iconografia occidentale della Santa Trinità, che rappresenta Dio Padre come un vegliardo, si diffonderà in Russia. Quest'ultimo concilio, rifacendosi ai santi Padri e, particolarmente, a quel grande difensore e promotore della venerazione delle icone che fu san Giovanni Damasceno, sottolinea l'assoluta impossibilità di rappresentare Dio Padre e bandisce la sua raffigurazione sulle icone.

Rappresentando il Cristo, noi non raffiguriamo né la sua natura divina, né la sua natura umana, ma la sua Persona che unisce in sé ineffabilmente queste due nature. Noi rappresentiamo la sua Persona poiché l'icona non può essere che un'immagine personale, ipostatica; quanto alla natura, «l'essenza non ha esistenza propria, ma è percepita nelle persone»<sup>23</sup>. L'icona partecipa del suo prototipo non perché la sua natura sarebbe quella del prototipo, ma per il fatto che essa rappresenta la sua persona e porta il suo nome: è questo ciò che lega l'icona a colui che essa rappresenta, permettendo così un contatto (con il rappresentato), consentendone la conoscenza. Grazie a questo legame «l'onore reso all'immagine risale al suo prototipo», dicono i Padri del concilio ecumenico ripetendo le parole di san Basilio il Grande. Essendo un'immagine, l'icona non può per ciò stessa essere consustanziale al suo prototipo; sarebbe altrimenti il prototipo stesso e non la sua rappresentazione. L'icona si distingue giustamente dal prototipo per la sua natura, che è diversa<sup>24</sup>, poiché «altra cosa è la rappresentazione, altra ciò che è rappresentato»<sup>25</sup>. In altri termini, vi è allo stesso tempo una differenza naturale fra due oggetti e una certa partecipazione dell'uno nell'altro. Per il pensiero ortodosso, è evidente la possibilità di una distinzione e di una identità simultanee: la differenza ipostatica insieme all'unità essenziale (nella Trinità) e l'unità ipostatica legata ad una differenza naturale (le sante icone)<sup>26</sup>. È di questo che parla san Teodoro Studita: «Come là (nella Trinità) Cristo si distingue dal Padre attraverso l'Ipostasi, così Egli si distingue qui dalla sua rappresentazione per mezzo della natura»<sup>27</sup>. Così «l'immagine di Cristo è Cristo, così come la rappresentazione di un santo è quel santo. E il potere non è diviso, né la gloria è separata, ma questa gloria appartiene a colui che è rappresentato»<sup>28</sup>.

Così il Verbo divino, la seconda Persona della Santa Trinità che non è descritti-



bile né attraverso la parola né per immagini, assume la natura umana, nasce dalla Vergine Madre di Dio. Restando perfetto Dio, diventa perfetto Uomo, visibile, palpabile, dunque rappresentabile. Così, se l'esistenza dell'icona è fondata sull'incarnazione divina, questa incarnazione è, a sua volta, confermata e provata dall'immagine. Per questo agli occhi della Chiesa negare l'icona del Cristo equivale a negare la verità e l'autenticità della sua incarnazione e dunque rifiutare tutta l'Economia divina nel suo insieme. Difendendo l'icona durante il periodo iconoclasta, la Chiesa non difese dunque soltanto il suo ruolo pedagogico, e ancor meno il suo valore estetico. Essa combatté per il fondamento stesso della fede cristiana, per la testimonianza visibile dell'incarnazione di Dio, pietra angolare della nostra salvezza. «Ho visto l'immagine umana di Dio e la mia anima è salva», dice san Giovanni Damasceno<sup>29</sup>. Questa concezione dell'icona spiega l'intransigenza e l'inflessibilità testimoniate nella lotta dai difensori dell'icona, che non esitavano ad accettare la tortura e la morte da martiri.

Se la prima parte del *kondakion* del Trionfo dell'ortodossia formula il fondamento dogmatico dell'icona, la sua seconda parte rende esplicita, come abbiamo visto, l'essenza stessa dell'Economia divina, il compimento del piano di Dio sull'uomo; essa dunque esplicita per ciò stesso il contenuto e il significato dell'icona.

L'Ipostasi divina di Cristo, che possiede la divinità nella sua pienezza, essendo divenuta al medesimo tempo un uomo perfetto (vale a dire un uomo in tutto fuorché nel peccato), non solo ristabilisce l'immagine divina macchiata dalla caduta dell'uomo nella sua purezza primitiva («avendo ristabilito l'immagine macchiata nella sua antica dignità»<sup>30</sup>), ma unisce ancora la natura umana così assunta alla vita divina, «la unisce alla bellezza divina». I Padri del settimo concilio dicevano: Dio «ha ricreato l'uomo nell'immortalità, concedendogli questo dono inalienabile. Questa ricreazione fu più somigliante a Dio e migliore di quella iniziale, ed è un dono eterno»<sup>31</sup>, il dono della partecipazione alla bellezza e alla gloria divina. Nuovo Adamo, il Cristo, premessa della nuova creatura, dell'uomo celeste e pneumatoforo, conduce l'uomo al fine per il quale il primo Adamo fu creato, senza tuttavia riuscire a portarlo a compimento; Cristo conduce l'uomo a compiere il disegno della Santa Trinità: «Facciamo l'uomo a nostra immagine e a nostra somiglianza» (Gen 1,26). Secondo questo disegno l'uomo deve essere non soltanto a immagine del suo creatore, ma deve rassomigliargli. Tuttavia la descrizione dell'atto creatore compiuto non parla della rassomiglianza: «Dio creò l'uomo; a immagine di Dio lo creò» (Gen 1,27). Quanto alla somiglianza con Dio, essa deve essere acquisita dall'uomo, compiuta per mezzo dell'azione della grazia dello Spirito Santo con la libera partecipazione dell'uomo stesso. Liberamente e consapevolmente l'uomo entra nel disegno della Santa Trinità, «poiché l'espressione 'a immagine' indica la facoltà dello spirito e la libertà»; egli crea, nella misura delle proprie possibilità, la sua somiglianza con Dio, poiché «l'espressione 'a somiglianza' significa l'acquisizione di questa somiglianza per mezzo delle virtù»<sup>32</sup>. Così l'uomo diventa partecipe della creazione divina.

Così, se la persona divina del Verbo è divenuta Uomo, per noi è l'inverso: l'uomo può diventare Dio, ma certo non per natura, bensì nella grazia. Dio discende sulla terra e diventa Uomo; l'uomo si eleva e diventa Dio. Diventando somigliante a Cristo, egli si fa «tempio dello Spirito Santo che dimora in lui» (1 Cor 6,19) e ristabilisce la sua somiglianza con Dio<sup>33</sup>. La natura dell'uomo resta ciò che essa è, una natura creata; ma la sua persona, la sua ipostasi, ricevendo la grazia dello Spirito Santo, partecipa alla vita divina, modificando così la vita stessa della sua natura creata. La grazia dello Spirito penetra la natura, si unisce ad essa, la riempie trasformandola. È come se l'uomo si integrasse nella vita eterna guadagnandosi da quaggiù, da questa vita terrena, l'inizio della deificazione che sarà rivelata nella sua pienezza nel mondo a venire.

Questa corporeità trasformata ci è stata rivelata nella trasfigurazione del Signore sul monte Tabor. «E fu trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce» (Mt 17,2). Il corpo di Cristo nella sua interezza fu trasfigurato diventando una sorta di veste luminosa della Divinità.

«Per quanto riguarda la Trasfigurazione», dicono i Padri del settimo concilio ri-ferendosi a sant'Atanasio il Grande, «essa si è compiuta non perché il Verbo abbia deposto la sua immagine umana, ma poiché Egli si è illuminato della sua gloria»<sup>34</sup>. Così nella Trasfigurazione «sul monte Tabor non soltanto la Divinità appare agli uomini, ma l'umanità appare nella gloria divina»<sup>35</sup>. L'uomo che ha ricevuto la grazia dello Spirito Santo diventa partecipe di questa gloria divina, di questa «illuminazione divina incerata» secondo le parole di san Gregorio Palamas<sup>36</sup>. In altri termini, egli si unisce alla divinità, illuminato dalla luce increata di quella, e manifesta in se stesso la somiglianza al corpo trasfigurato di Cristo. San Simeone il Nuovo Teologo descrive così la sua personale esperienza di questa illuminazione interiore: l'uomo «è infiammato dallo Spirito e diventa tutta di fuoco la sua anima; egli comunica anche al suo corpo il suo splendore, come il fuoco trasmette al ferro la sua natura»<sup>37</sup>. Tuttavia, così come il ferro non si trasforma in fuoco, ma rimane ferro e si limita a purificarsi, la natura umana è interamente trasformata, ma nulla in essa viene eliminato né ridotto. Al contrario, purificata da quell'elemento estraneo che è il peccato, essa è spiritualizzata, illuminata. Si può dunque dire che un santo sia più pienamente uomo di un peccatore poiché, ristabilendo la propria somiglianza con Dio, egli attinge il significato originario della sua esistenza, rivestendosi della bellezza incorruttibile del Regno di Dio che egli porta in sé e alla cui costruzione egli partecipa attraverso la sua vita. Per questo la bellezza, così come la intende la Chiesa ortodossa, non è la bellezza propria della creatura, ma un attributo del Regno nel quale Dio sarà tutto in tutte le cose... San Dionigi l'Areopagita chiama Dio «bellezza» in virtù di quella «forza di abbellimento che egli dispensa ad ogni essere nella misura consona a ciascuno e perché come la luce Egli fa risplendere su tutte le cose, per rivestirle di bellezza, i raggi di quella sorgente di splendore che deriva da lui stesso»<sup>38</sup>. Così ogni creatura reca il sigillo del suo Creatore. Ma questo sigillo non è ancora la somiglianza con Dio; non è che la bellezza propria alla creatura. Es-

sa è un mezzo, non un fine; è una via sulla quale «le perfezioni invisibili [di Dio] possono essere contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute, come la sua eterna potenza e divinità» (Rm 1,20). La bellezza del mondo visibile non sta nello splendore effimero, ma nel senso profondo della sua esistenza, nella trasfigurazione futura che esso contiene in potenza e che si compie per mezzo dell'uomo. In altre parole, la bellezza è la santità e il suo splendore è la partecipazione del creato alla Bellezza divina.

Sul piano della creazione umana, essa è il coronamento accordato da Dio, la somiglianza dell'immagine al suo prototipo, la corrispondenza del simbolo a ciò che rappresenta, cioè al Regno dello Spirito Santo. La bellezza dell'icona è la bellezza della somiglianza con Dio acquisita dall'uomo; per questo il suo valore non sta tanto nel fatto che essa sia bella di per se stessa, che sia un bell'oggetto, ma nel fatto che essa rappresenta la Bellezza.

Rispondendo probabilmente alle accuse di nestorianesimo mosse dagli iconoclasti, i Padri del settimo concilio ecumenico parlano così del rapporto fra l'icona e colui che essa rappresenta: «Sebbene la Chiesa cattolica rappresenti in pittura il Cristo nel suo aspetto umano, essa non vuole in alcun modo separare così la sua carne dalla Divinità che vi è unita; essa crede, al contrario, che la carne sia deificata e la confessa una con la Divinità, in accordo con il magistero del grande Gregorio Teologo e con la verità. Essa non sottrae con ciò alla carne del Signore la sua Divinità. Così come colui che rappresenta un uomo, non lo priva per questo della sua anima, ma l'uomo resta animato e il dipinto si chiama ritratto in ragione della somiglianza, allo stesso modo noi, quando realizziamo un'icona, confessiamo la carne del Signore come deificata e non vediamo nell'icona null'altro che la somiglianza con il Prototipo. È per questo che l'icona riceve il nome del Signore. Soltanto per questo essa è in comunione con Lui e per questo è venerabile e santa»<sup>39</sup>. Così l'icona rende la somiglianza con un prototipo non soltanto animato, ma deificato; essa dunque non rappresenta la carne corruttibile, ma la carne trasfigurata, illuminata dalla Luce divina. La Bellezza, la Gloria sono tradotte con mezzi materiali e sono visibili nell'icona attraverso gli occhi del corpo. Per questo tutto ciò che richiama la carne corruttibile dell'uomo è contrario alla natura stessa dell'icona, perché «la carne e il sangue non possono ereditare il regno di Dio, né ciò che è corruttibile può ereditare l'incorruttibilità» (1 Cor 15,50). Il ritratto profano di un uomo non può essere la sua icona proprio perché esso mostra non già il suo stato trasfigurato, ma la sua condizione quotidiana, carnale. Questa particolarità dell'icona la distingue da ogni altro genere dell'arte figurativa.

Così, rappresentando l'Ipostasi incarnata del Verbo divino, l'icona rende testimonianza della piena realtà di questa incarnazione. D'altra parte, attraverso questa icona, noi confessiamo che il «Figlio dell'Uomo» che essa raffigura è realmente Dio, una verità rivelata. Lo slancio dell'uomo verso Dio, l'aspetto personale e soggettivo della fede, si incontra qui con la risposta di Dio all'uomo, la Rivelazione, un dato oggettivo, che viene percepito esistenzialmente e che l'uomo esprime sia attra-

verso la parola, sia con l'immagine. Per questo l'arte liturgica non rappresenta soltanto la nostra offerta a Dio, ma anche la discesa di Dio verso di noi, una delle forme cioè nelle quali si compie l'incontro fra Dio e l'uomo, fra la grazia e la natura creata, fra l'eternità e il tempo. Le forme in cui si traduce questa compenetrazione del divino e dell'umano – frutto di un'esperienza personale di santità – sono trasmesse dalla Tradizione e, rinnovandosi costantemente, vivono sempre nel Corpo di Cristo, la Chiesa. Organismo al contempo divino e umano, così come divino e umano è il suo capo, Gesù Cristo, la Chiesa unisce in sé senza confusione né separazione due realtà: la realtà storica, terrena, e la realtà della grazia dello Spirito Santo che santifica. Il senso stesso dell'arte sacra, e in particolare dell'icona, consiste nell'esprimere queste due realtà, o piuttosto nel testimoniarle visibilmente: quella di Dio e quella del mondo, della grazia divina e della natura creata. Si può dire così che essa sia realistica in due sensi. Proprio come la Sacra Scrittura, l'icona comunica un fatto storico, un avvenimento della storia sacra o un personaggio nel suo aspetto fisico concreto, e proprio come la Sacra Scrittura essa indica la rivelazione contenuta in questa realtà storica che supera il tempo. Così l'icona, come la Scrittura, non solo ci insegna le cose di Dio, ma ci mette in presenza di Dio, ce lo fa conoscere.

Se la trasfigurazione dell'uomo è la sua illuminazione nell'unità della sua natura fisica e spirituale per mezzo della luce increata della grazia divina, la manifestazione nell'uomo di una icona vivente di Dio, l'icona è allora una manifestazione esteriore e visibile di questa trasfigurazione: essa rappresenta un essere umano ricolmato della grazia dello Spirito Santo. *L'icona non è dunque una rappresentazione della divinità, ma un segno della partecipazione della persona rappresentata alla vita divina.* Essa è una testimonianza della conoscenza concreta e vissuta della santificazione del corpo umano<sup>40</sup>.

L'incarnazione divina permette all'uomo non solamente di ristabilire, con il concorso della grazia dello Spirito Santo, la sua somiglianza con Dio, – cioè di fare di se stesso, attraverso l'attività interiore, spirituale, un'icona vivente –, ma anche di comunicare agli altri la sua vita nella grazia per mezzo di immagini verbali o figurative: egli può creare un'icona al di fuori di se stesso utilizzando la materia che lo circonda e che è stata santificata dalla venuta di Dio sulla terra: «noi esprimiamo tutto ciò attraverso l'azione e la parola». La santità è dunque una realizzazione delle possibilità date all'uomo dall'incarnazione e dalla Pentecoste; essa è per noi un esempio. L'icona è una dimostrazione di questa realizzazione, un annuncio per immagini di questo esempio. La realizzazione della formula patristica già citata «Dio si è fatto uomo perché l'uomo possa diventare Dio» diventa visibile nell'icona. Di qui lo stretto legame fra la venerazione delle icone e quella dei santi nella Chiesa ortodossa. Si comprende così l'importanza di conservare tutti i tratti esteriori di un santo, e questo spiega la grande stabilità nell'iconografia dei santi. Non si tratta solamente di trasmettere un'immagine santificata dalla Tradizione, ma anche di voler mantenere un legame diretto e vivente con la persona rappresentata nell'icona. Per

questo l'icona, mostrando obbligatoriamente il tipo di santità della persona raffigurata (il suo ministero apostolico, episcopale, quello di martire o altro), riproduce con la massima cura i suoi tratti fisici caratteristici. Questo realismo iconografico è alla base dell'arte dell'icona e rappresenta una delle sue caratteristiche principali<sup>41</sup>. Spesso le caratteristiche individuali sono appena accennate, con tratti discreti, soprattutto quando i personaggi possiedono lineamenti comuni. Ecco perché le icone, soprattutto quando sono numerose, producono sullo straniero un'impressione di monotonia, quando non sembrano addirittura opere dozzinali. È significativo che si possa avere la stessa impressione alla lettura superficiale delle vite dei santi. Che si tratti dell'icona o della vita, non è l'individuo che occupa il primo piano, ma l'umiltà della sua persona davanti a ciò di cui essa è portatrice.

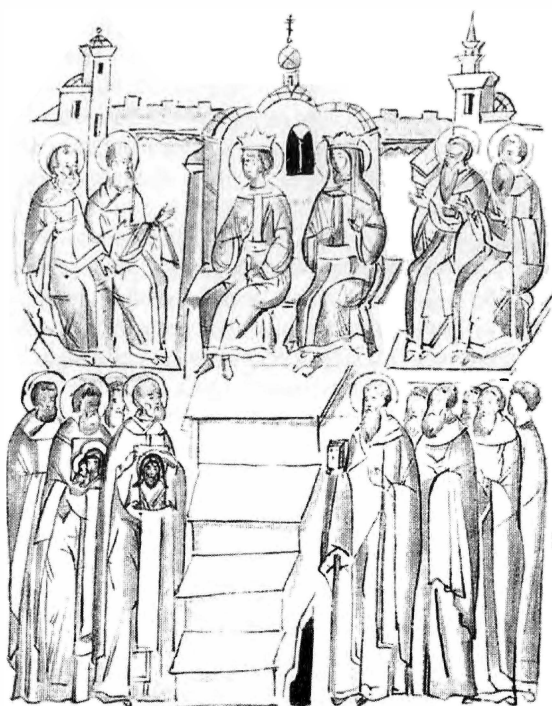
Neppure una somiglianza insufficiente può annullare il legame fra l'immagine e il suo prototipo e la venerazione di quest'ultimo. In effetti, secondo san Teodoro Studita «anche se non riconosciamo una somiglianza perfetta fra l'icona e il suo prototipo a causa di un cattivo lavoro, ciò che noi diciamo non contiene nulla di assurdo. Perché la venerazione è testimoniata all'icona non nella misura in cui essa si allontana dalla somiglianza al suo prototipo, ma nella misura in cui essa gli rassomiglia ugualmente»<sup>42</sup>. Così la somiglianza può limitarsi ad una fedeltà di tipo generale, senza rendere i caratteri individuali del santo, come vediamo ad esempio nei disegni riprodotti in questo libro. Tuttavia la fedeltà al prototipo è abitualmente tale che un ortodosso praticante può riconoscere senza fatica nelle icone i santi venerati, per non parlare del Cristo e di sua Madre. E se il santo gli è sconosciuto, saprà comunque dire a quale genere di santità appartenga: se è monaco, martire, vescovo o altro. Conservando devotamente la memoria dei santi e i loro tratti fisici, la Chiesa ortodossa non ha mai riconosciuto la pittura di icone eseguita a partire da un modello vivente o secondo l'immaginazione del pittore perché, in questo caso, l'allontanamento dal prototipo sarebbe totale e consapevole; il prototipo, il cui nome è scritto sull'icona, sarebbe arbitrariamente sostituito da un'altra persona. Per evitare questo allontanamento, gli iconografi dipingono sul modello delle icone antiche e si servono di manuali. Agli iconografi antichi i volti dei santi erano familiari come quelli dei loro parenti. Li dipingevano a memoria, o si servivano di schizzi, bozzetti o altro<sup>43</sup>. Quando questa tradizione «vivente» cominciò ad esaurirsi, verso la fine del XVI secolo, questa documentazione fu organizzata sistematicamente. Fu allora che apparvero i *podlinniki*, manuali di iconografia illustrati o contenenti solo delle descrizioni. I primi mostrano schematicamente l'iconografia dei santi (si vedano i disegni qui riprodotti) e indicano i colori principali; i secondi forniscono le stesse indicazioni sui colori e una breve descrizione dei tratti caratteristici dei santi. Fin dalla loro comparsa, questi manuali rappresentano un aiuto tecnico prezioso per gli iconografi. Non bisogna in nessun caso confonderli con il canone iconografico, e ancor meno con la tradizione sacra, come spesso si tende a fare.

La stessa stabilità iconografica, e per le stesse ragioni, caratterizza la rappresentazione delle feste. La massima parte di queste rappresentazioni risale ai primi se-

coli del cristianesimo e proviene dai luoghi stessi nei quali gli avvenimenti festeggiati si erano svolti. Quasi tutte, come del resto le feste stesse, sono di origine siropalestinese e sono state adottate dalla Chiesa ortodossa in quanto sono storicamente le più corrette<sup>44</sup>. Esse sono state devotamente conservate fino ai nostri giorni. Anche in questo caso, per evitare ogni fantasia, l'icona si attiene rigorosamente alla Sacra Scrittura e alla tradizione sacra, trasmettendo i fatti con la stessa essenzialità che caratterizza il Vangelo, rappresentando solo ciò che è stato trasmesso dal testo e dalla tradizione e ciò che è indispensabile per rendere, attraverso un avvenimento concreto, la rivelazione atemporale offerta al mondo. Come nella Sacra Scrittura, i soli dettagli ammessi sono quelli necessari e sufficienti. Alcune immagini di feste raggruppano in una sola composizione più avvenimenti che ebbero luogo in momenti e luoghi diversi (per esempio nelle icone del Natale, della Natività della Vergine, delle Mirofore al sepolcro e in altre ancora). Così l'icona, proprio come la liturgia, trasmette in tutta la sua pienezza il significato della festa.

La seconda realtà – la presenza della grazia dello Spirito Santo che tutto santifica – non è rappresentabile attraverso alcuno strumento umano, così come la santità non è percepibile con gli occhi esteriori, corporali. Quando, nel corso della vita, noi incontriamo i santi, noi passiamo oltre, senza notare la loro santità poiché essa non reca alcun segno esteriore. «Il mondo non vede i santi proprio come i ciechi non vedono la luce», dice il metropolita Filarete di Mosca<sup>45</sup>. Ma per invisibile che sia agli occhi del corpo, la santità è evidente nella visione spirituale. Riconoscendo la santità di un essere umano, glorificandola, la Chiesa la rende visibile sulle sue icone servendosi di un linguaggio specificamente codificato: il nimbo, le forme, i colori, le linee. Questo linguaggio simbolico indica ciò che non può essere rappresentato direttamente. In questo modo la rivelazione del mondo celeste, tradotta nella materia, diviene manifesta ad ogni uomo, accessibile alla contemplazione, alla sua comprensione. Questo simbolismo rivela ciò che l'uomo ha conquistato con il suo lavoro e come lo ha raggiunto. Per questo il canone iconografico non definisce solamente il soggetto dell'icona, *ciò che* è rappresentato, ma anche *come* rappresentare, in quali modi indicare la presenza della grazia dello Spirito Santo nell'uomo e come comunicare questo suo stato agli altri.

L'icona è dunque, come abbiamo detto, un'espressione esteriore dell'uomo trasfigurato, illuminato dalla luce divina increata. Gli scritti dei Padri e le vite dei santi ortodossi ci parlano spesso di una luce che è come uno splendore interiore dei volti dei santi nei momenti della loro glorificazione suprema. Questo fenomeno della luce è reso nell'icona attraverso il nimbo, che è un'indicazione pittorica perfetta di un fatto ben preciso del mondo spirituale. Ma l'armonia spirituale, la perfezione interiore dell'uomo di cui questa luce è una manifestazione esteriore, non è esprimibile né per immagini né con parole. Di fronte a questa indicibilità, i Padri e gli autori ascetici descrivono questo stato semplicemente come un silenzio assoluto. Tuttavia, l'azione di questa illuminazione, l'effetto che essa produce sulla natura umana e in particolare sul corpo, può, in una certa misura, essere descritto e indi-



1. Studi di icone:  
a. San Teodoro Studita;  
b. San Giovanni Damasceno;  
c. Il VII Concilio ecumenico  
di Nicea.

rettamente rappresentato. San Simeone il Nuovo Teologo aveva fatto ricorso, come abbiamo visto, a delle immagini. Un vescovo russo del XIX secolo, Ignatij (Brjncaninov) scrive in modo più esplicito: «Quando la preghiera è santificata dalla grazia divina [...] l'anima tutta intera è attirata verso Dio da una forza inconoscibile che trascina con essa il corpo. [...] Nell'uomo [...] non solo l'anima né solo il cuore, ma anche la carne si colma di una consolazione e di una felicità spirituali: la gioia del Dio vivente...»<sup>46</sup>. In altre parole quando la condizione abituale di dispersione, «i pensieri e le sensazioni che provengono dalla natura delusa»<sup>47</sup> sono sostituiti nell'uomo da una preghiera concentrata e quando l'uomo è illuminato dalla grazia dello Spirito Santo, l'essere umano nella sua pienezza è come liberato in un unico slancio verso Dio. «Tutto ciò che in lui era disordine, si compone» dice san Dionigi l'Areopagita, «ciò che era informe, prende forma, e la sua vita [...] si irradia di una luce piena»<sup>48</sup>. Conformemente a questo stato del santo, la sua sagoma rappresentata nell'icona, il suo viso e tutti i dettagli perdono ogni legame con la carne corruttibile e si spiritualizzano. Questo stato modificato del corpo umano, così come è reso nell'icona, è espressione visibile del dogma della trasfigurazione e ricopre un ruolo educativo molto vasto<sup>49</sup>. Quel naso troppo stretto, quella bocca piccola, quei grandi occhi: tutto ciò traduce in modo convenzionale lo stato del santo nel quale i sensi sono «affinati», come si diceva una volta. Gli organi di senso, come altri particolari quali le rughe e i capelli, tutto risponde all'armonia generale dell'immagine: insieme con l'intero corpo, essi sono uniti nel comune slancio verso Dio. Tutto è riportato ad un ordine supremo: non c'è disordine nel Regno dello Spirito, perché «Dio è il Dio della pace e dell'armonia»<sup>50</sup>. Il disordine caratterizza l'uomo decaduto, è una conseguenza del suo peccato. Questo non significa certo che il corpo cessi di essere ciò che è: un corpo. Esso conserva invece, lo abbiamo già detto, tutte le particolarità fisiche della persona rappresentata. Tuttavia l'icona le rappresenta in modo da mostrare non il volto quotidiano dell'uomo, come fosse un ritratto, ma il suo sembiante eterno, glorificato<sup>51</sup>. Se questo linguaggio pittorico ha perso familiarità ai nostri occhi, e ci sembra «naïf» o «primitivo», questo non significa che l'icona abbia perduto la sua importanza, il suo significato o la sua forza vitale; ciò mostra solamente che «gli uomini hanno smarrito la conoscenza stessa della capacità del corpo umano di attingere alla consolazione spirituale»<sup>52</sup>.

Questo procedimento iconografico non si limita a tradurre simbolicamente nell'immagine lo stato trasfigurato del santo: esso ha una funzione propositiva, pedagogica. Questo linguaggio si rivolge a noi ed è un insegnamento. Ci mostra come comportarci nella preghiera e nella relazione con Dio: i nostri sensi non devono essere dispersi né distratti dalla preghiera a causa delle manifestazioni del mondo esterno. Una magnifica descrizione di questo linguaggio pittorico si trova nella *Filocalia*, dove sant'Antonio il Grande ci dice: «Questo Spirito [santo] si unisce all'intelletto [...], gli insegna a conservare in ordine il corpo intero, dalla testa ai piedi: gli occhi perché guardino con purezza, le orecchie perché ascoltino in pace [...]; la lingua affinché non dica che bene; le mani perché si muovano solamente per es-



sere levate al cielo nella preghiera e per compiere le opere di carità [...]; il ventre perché conservi nei limiti del dovuto l'uso del nutrimento e delle bevande[...]; i piedi perché procedano dritti nella volontà di Dio [...]. In questo modo tutto il corpo si abitua al bene e si trasforma, sottomettendosi al potere dello Spirito Santo, finché finisce per partecipare in qualche misura a quelle proprietà del corpo spirituale che esso dovrà ricevere al momento della resurrezione dei giusti»<sup>53</sup>.

Così, lungi dall'allontanarsi dal mondo per chiudersi su se stessa, l'icona è al contrario rivolta verso il mondo, ciò è sottolineato dal fatto che i santi sono abitualmente rappresentati frontalmente o di tre quarti verso lo spettatore. Essi non sono quasi mai raffigurati di profilo, persino nelle scene complesse in cui il movimento generale è orientato verso il centro dell'immagine. Il profilo rompe, in qualche modo, la comunione, è come un principio di assenza. Per questo esso è tollerato nella rappresentazione di personaggi che non hanno raggiunto la santità, come i pastori o i Magi nell'icona della Natività di Cristo.

L'icona non si propone in alcun modo di comunicare emozioni al fedele. Il suo scopo non è quello di suscitare in lui qualche sentimento umano di tipo naturale, bensì quello di convogliare ogni sentimento, così come l'intelligenza e le altre facoltà della natura umana, sulla via della trasfigurazione. L'illuminazione per mezzo della grazia non annulla nessuna di queste facoltà naturali, proprio come il fuoco non cancella le proprietà del ferro. Allo stesso modo l'icona, mostrando il corpo umano con tutte le sue particolarità, non annulla niente di ciò che è umano: essa non esclude né il momento psicologico, né l'elemento mondano. Essa traduce i sentimenti naturali (per esempio lo smarrimento della Madre di Dio al momento dell'Annunciazione, il turbamento degli apostoli nella Trasfigurazione), le conoscenze, la creazione artistica (si veda per esempio l'analisi dell'icona del Natale), l'attività esercitata nel mondo (sia ecclesiastica, come quella di un vescovo o un monaco, sia profana, come nel caso di un principe, di un medico o di un soldato) che il santo ha saputo trasformare in un accrescimento spirituale. Ma, come nelle Sacre Scritture, tutto il fardello dei pensieri, delle conoscenze, dei sentimenti umani viene tradotto nelle icone in un contatto diretto con la grazia divina e questo contatto, come il fuoco, brucia tutto ciò che non purifica. Ogni manifestazione della natura umana acquista così il suo senso più autentico, si illumina, trova la sua vera collocazione e il suo significato. L'icona rappresenta quindi tutti i sentimenti, tutti i pensieri e le azioni umane come rappresenta i corpi, cioè nel modo più pieno.

L'icona è dunque una via e un mezzo; è essa stessa preghiera. Di qui viene la sua ieraticità, la sua semplicità maestosa, la calma ritmata dei suoi movimenti; di qui viene il fluire delle linee e la gioia dei colori provenienti da una perfetta armonia interiore<sup>54</sup>.

La trasfigurazione dell'uomo si comunica a tutti coloro che lo circondano, poiché è proprio della santità santificare tutto ciò che sta intorno, tutto ciò che, nel mondo, entra in contatto con il santo. La portata della santità non è solo personale, ma umana in generale, e persino cosmica. Per questo il mondo visibile raffigurato

nell'icona cambia aspetto per divenire un'immagine della futura unità di tutta la creazione nel Regno dello Spirito Santo. Tutto nell'icona riflette non il disordine che regna nel nostro mondo di peccato, ma l'ordine divino, la pace nella quale non governano la logica terrestre o la morale umana, ma la grazia divina. È l'ordine nuovo della nuova creazione. Ciò che vediamo nell'icona non assomiglia a ciò che vediamo durante la vita corrente. La luce divina penetra per ogni dove; non ci sono fonti di luce che illuminano gli oggetti da un lato o dall'altro; questi oggetti non proiettano ombre, perché non vi sono ombre nel Regno di Dio. Tutto è inondato di luce e nel linguaggio tecnico degli iconografi il fondo dell'icona si definisce «luce». I personaggi non gesticolano, i loro movimenti non sono disordinati o casuali; essi sono impegnati in un'azione sacra e ciascuno dei loro gesti ha un carattere sacramentale, liturgico. A partire dalle vesti dei santi, tutto perde il suo aspetto quotidiano e confuso: uomini, paesaggio, animali, architettura. Insieme con il santo stesso, tutto è subordinato ad un medesimo ritmo, tutto ruota intorno al contenuto spirituale e agisce come un insieme armonioso. La terra, il mondo animale e il mondo vegetale non sono rappresentati allo scopo di riavvicinare lo spettatore a ciò che egli vede intorno a sé, ma per far partecipare la natura stessa alla trasfigurazione dell'uomo e, di conseguenza, alla vita fuori dal tempo. A causa del peccato dell'uomo, il creato è caduto, ma grazie alla santità dell'uomo, esso può risollevarsi fino ad essere santificato. Per questo non possono esistere icone specificamente dedicate a creature terrestri diverse dall'uomo.

L'architettura è un elemento a parte e riveste nell'icona un ruolo specifico. Essa indica, al pari del paesaggio, che l'azione rappresentata è legata storicamente ad un luogo preciso; ma azione e paesaggio non sono mai integrati fra loro e il paesaggio serve solo come sfondo all'azione. In effetti, il senso dell'icona vuole che l'azione rappresentata non sia limitata dal luogo, proprio come essa non è limitata dal tempo, anche se ha avuto luogo in un momento preciso. Per questo una scena che avviene dentro un edificio è mostrata sempre davanti all'edificio stesso (solo nel XVII secolo gli iconografi, sotto l'influenza occidentale, cominciano a rappresentare scene che si svolgono all'interno degli edifici). L'architettura è legata alle figure umane per il significato generale e la composizione dell'immagine, ma molto spesso il legame logico manca totalmente (si veda ad esempio l'icona di san Macario di Unza o quella di san Luca Evangelista). Se paragoniamo il modo di rappresentare il corpo umano e quello di rappresentare un edificio, noteremo una grande differenza: salvo eccezioni molto rare, l'uomo ha proporzioni corrette, tutto in lui è al posto giusto e lo stesso vale per le vesti: le pieghe cadono normalmente e nulla esce dalle regole logiche. Ma per l'architettura tutto è diverso: sia nelle forme, sia nella loro disposizione, l'architettura sfida spesso la logica umana ed è, in alcuni casi, palesemente a-logica: porte e finestre non sono al loro posto, le loro dimensioni non corrispondono all'uso (un esempio caratteristico è nell'icona dell'Annunciazione, dove uno dei sostegni di un inverosimile coronamento architettonico è collocato sopra un'altrettanto improbabile apertura del soffitto). Il fatto è che, essendo l'archi-

tettura un'opera dell'uomo e non di Dio, essa è l'unico elemento nell'icona grazie al quale si possa mostrare chiaramente che l'azione che si svolge sotto i nostri occhi è al di fuori delle leggi della logica umana e dell'esistenza terrena. È significativo che questa sfida alla logica sia stata mantenuta nella pittura russa delle icone fino all'inizio della sua decadenza, cioè fino al momento in cui, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, la conoscenza del canone iconografico cominciò a venire meno. A partire da quel momento l'architettura diviene logica e compaiono fantastici affastellamenti di forme architettoniche perfettamente credibili.

Da tutto ciò che si è detto, appare chiaro che lo scopo dell'icona non è in nessun caso la creazione di un'illusione del soggetto rappresentato; per definizione, l'icona è il contrario dell'illusione. Guardandola, non soltanto noi sappiamo, ma anche vediamo che siamo davanti ad un'immagine, vale a dire davanti a qualcosa che si distingue radicalmente dalla natura, dal suo prototipo. Ciò esclude ogni tentativo di creare l'illusione dello spazio o dei volumi reali. Lo spazio e i volumi sono limitati nell'icona dalla superficie della tavola, e non devono creare l'impressione artificiosa di oltrepassare quella superficie. Tuttavia quest'arte non è a due dimensioni nel senso in cui lo sono le arti orientali: l'idea pittorica del volume è sempre presente nell'icona, nel modo di trattare i corpi umani, i volti, le vesti, gli edifici; la composizione dell'icona è sempre spaziale e suggerisce una certa profondità. Essa riproduce le tre dimensioni, ma queste non invadono mai lo spazio oltre la superficie della tavola. Se ciò avviene, anche solo parzialmente, ciò falsa comunque il senso dell'icona. Uno dei modi che contribuiscono a mantenere la realtà di questa superficie è la prospettiva cosiddetta rovesciata, nella quale il punto di fuga si colloca non nella profondità dell'immagine, ma davanti ad essa, nello spettatore stesso, per così dire<sup>55</sup>. È come se l'uomo si trovasse all'inizio di un cammino che non è concentrato in qualche profondità illusoria, ma si apre dinanzi a lui in tutta la sua immensità. La prospettiva rovesciata non assorbe lo sguardo dello spettatore, al contrario lo trattiene concentrando tutta la sua attenzione sulla rappresentazione stessa.

Il simbolismo dell'icona che abbiamo così descritto provoca una domanda del tutto spontanea: su cosa ci basiamo quando affermiamo che i simboli di cui ci serviamo per tradurre o, più esattamente, per indicare lo stato trasfigurato dell'uomo, corrispondono realmente a questo stato e non ci conducono ad un mondo immaginario, fantastico? Possiamo rispondere a questa domanda con le parole dell'apostolo: «noi siamo circondati da un gran nugolo di testimoni» (Eb 12,1). In effetti, se nel dominio dell'iconografia la Chiesa ha adottato, per rappresentare i santi o gli avvenimenti della storia sacra, i tipi che esprimono più esattamente e pienamente la realtà storica, la realtà del Regno dello Spirito Santo, essa è comunicata da uomini che, già nel mondo, nella condizione terrena, hanno attinto le primizie del Regno. Come i grandi santi ci hanno lasciato, in immagini verbali, delle descrizioni del Regno di Dio che essi portavano in sé (ad esempio Lc 17,21), altri santi ci hanno lasciato le stesse descrizioni in immagini visibili, nel linguaggio pittorico dei simboli, e la loro testimonianza è del tutto autentica. È la stessa teologia rivelata,

ma per immagini; una sorta di pittura dal vero, ma con l'aiuto di simboli proprio come le descrizioni verbali dei santi Padri. Secondo san Simeone Nuovo Teologo «bisogna considerare queste parole come un racconto di cose viste, mentre il termine concetto (*noema*) deve essere applicato a un pensiero che è fatto scaturire dall'intelligenza»<sup>56</sup>. La Sacra Scrittura e le immagini sacre non trasmettono idee umane o nozioni sulla verità, ma la verità stessa, la rivelazione divina. Né la realtà storica, né quella spirituale tollerano invenzioni. L'arte liturgica è dunque, come abbiamo detto, realistica nel senso più rigoroso del termine, e questo sia nell'iconografia, sia nel simbolismo. La vera arte sacra non conosce idealizzazione, proprio come la Scrittura o la liturgia; non ne può avere perché l'idealizzazione è l'apporto di un elemento soggettivo e dunque limitato, ciò che mutila inevitabilmente la verità, in una certa misura. L'opinione, spesso espressa, secondo la quale l'arte sacra, e in particolare l'icona, sarebbe idealista, cioè tradurrebbe una certa idea sublime, è un puro fraintendimento che proviene dal fatto che il realismo di quest'arte non assomiglia a ciò che si intende abitualmente con questo termine. In realtà, è vero il contrario: dal momento stesso in cui un elemento di idealizzazione si infila in un'immagine, essa cessa di essere un'icona. Ciò è comprensibile, poiché l'uomo non può, di per sé, informare che su se stesso. Nessuno può, di per sé, informare sulle cose divine. «Chiunque, descrivendo qualcosa, per esempio una casa, una città o qualche palazzo [...] o ancora un teatro [...], deve anzitutto aver visto e appreso a fondo il loro contenuto; solo così può poi parlare con credibilità. Perché se in precedenza non ha visto, cosa potrà mai dire per proprio conto? [...]. Se dunque nessuno può dire nulla per descrivere le cose visibili e terrestri, a meno di non esserne stato effettivamente testimone oculare, come si potrà avere la forza di parlare [...] su Dio, le cose divine e persino i santi e i servitori di Dio e su quella che è la visione di Dio che avviene indicibilmente in essi? Essa produce intelligibilmente nei loro cuori un potere inesprimibile, anche se la lingua umana non ci consente di dire di più, a meno di non essere prima illuminati dalla luce della conoscenza»<sup>57</sup>.

Un'icona non si può dunque inventare. Solo coloro che, per esperienza diretta, conoscono lo stato che l'icona traduce possono creare immagini che siano adeguate a quello stato e che siano realmente «una rivelazione e una dimostrazione di ciò che è nascosto»<sup>58</sup>, cioè la partecipazione dell'uomo alla vita del mondo trasfigurato che egli contempla, proprio come Mosè fece delle immagini così come le aveva viste, e ritrasse i cherubini come li aveva visti<sup>59</sup>, «secondo l'immagine mostrata sulla montagna» (Es 25,9). Solo un'immagine come questa può, nella sua autenticità, essere convincente per mostrarci il cammino e attirarci verso Dio. Nessuna creatività artistica, nessuna perfezione tecnica, nessun talento può sostituire una conoscenza positiva «che proviene dalla visione e dalla contemplazione»<sup>60</sup>.

Non si deve certo arrivare alla conclusione che solo i santi possano dipingere icone. La Chiesa non comprende solo santi. Tutti i suoi membri che vivono la vita sacramentale hanno il dovere e il diritto di camminare sulla via da loro tracciata. Per questo qualsiasi iconografo ortodosso che viva nella Tradizione può creare ico-

ne autentiche. Tuttavia, è lo Spirito Santo la fonte inesauribile che alimenta l'arte consacrata dalla Chiesa, per mezzo di uomini illuminati dalla grazia divina, che hanno una conoscenza diretta di Dio, un contatto vitale con Lui; uomini celebrati dalla Chiesa in quanto santi iconografi. Il ruolo della Tradizione non si limita dunque alla trasmissione dell'esistenza stessa dell'icona. Da una parte la Tradizione trasmette l'immagine di un avvenimento della storia sacra, quella di un santo glorificato dalla Chiesa, in quanto commemorazione di tale avvenimento o di tale santo; d'altro canto essa è il flusso costante e inesauribile della conoscenza che lo Spirito Santo conferisce alla Chiesa. Per questo motivo la Chiesa ha indicato, a più riprese, attraverso le decisioni dei concili e la voce delle sue guide, la necessità di seguire la Tradizione e di dipingere «nello stesso modo in cui dipingevano gli iconografi antiche e santi». Dice san Simeone di Tessalonica «rappresenta con i colori, conformemente alla Tradizione; è questa la pittura veridica come la scrittura nei libri, e la Grazia divina riposa su di essa poiché ciò che rappresenta è santo»<sup>61</sup>.

Per questa ragione la creazione dell'icona si distingue radicalmente da quello che si intende normalmente con questa parola. Si tratta di una creazione che non è individuale, ma ecclesiastica: l'iconografo traduce non la sua propria idea (*noema*), ma un resoconto delle cose contemplate, cioè una conoscenza di fatti che, se non sono stati visti direttamente da lui, sono stati visti da un testimone autentico. All'esperienza di questo testimone che riceve e trasmette la Rivelazione, vengono ad aggiungersi le esperienze di tutti coloro che la riceveranno dopo di lui. Così l'unica Verità rivelata è legata alle molteplici esperienze personali della sua ricezione. Per poter assimilare e trasmettere la testimonianza ricevuta, l'iconografo deve non solamente credere nella sua autenticità, ma anche partecipare alla vita del testimone della Rivelazione; deve seguire lo stesso cammino, cioè essere membro del Corpo della Chiesa. Solo a questa condizione egli potrà in piena coscienza trasmettere fedelmente la testimonianza ricevuta. Di qui la necessità di una partecipazione costante alla vita sacramentale della Chiesa; di qui, anche, le esigenze morali della Chiesa nei confronti degli iconografi. Per un iconografo autentico, la creazione è una forma di ascesi e di preghiera, vale a dire un percorso essenzialmente monastico. Se la bellezza e il contenuto dell'icona sono percepiti dal singolo spettatore in modo soggettivo e nella misura delle sue possibilità, esse sono espresse dal pittore oggettivamente, attraverso un superamento cosciente dell'*io*, attraverso la sotto-missione di quest'ultimo alla Verità rivelata, all'autorità della Tradizione. «Io lo vedo» o «io lo intendo» in questo o quell'altro modo, sono nozioni assolutamente escluse; l'iconografo non lavora per se stesso né per la propria gloria, ma per la gloria di Dio. Per questo motivo l'icona non è mai firmata. La libertà dell'iconografo non consiste nell'esprimere il suo io, la sua individualità<sup>62</sup>, ma «nel liberarsi di tutte le passioni e velleità mondane e carnali»<sup>63</sup>. Si tratta della libertà spirituale di cui parla l'apostolo Paolo: «Il Signore è lo Spirito e dove c'è lo Spirito del Signore c'è libertà» (2 Cor 3,17). Su questa strada, il principio conduttore è il canone iconografico già menzionato. Esso non consiste in una somma di regole esteriori che li-

miterebbero la creatività del pittore; esso è una necessità interiore, una norma costruttiva, coscientemente adottata in quanto aspetto della Tradizione ecclesiastica al pari della tradizione liturgica o ascetica. In altri termini il canone è la forma che la Chiesa conferisce alla sottomissione della volontà umana alla volontà divina, alla loro unione. È questa forma che dà alla persona la possibilità di non essere più di fatto sottomessa alla natura corrotta dal peccato, ma di dominarla, di essere cioè «padrona delle sue azioni e libera»<sup>64</sup>. L'apostolo Paolo si esprimeva così: «Tutto mi è lecito! Ma io non mi lascerò dominare da nulla» (1 Cor 6,12). In questo modo si compie la creazione umana massimamente libera e nutrita dalla grazia dello Spirito Santo. Per questo, solo la creazione ecclesiastica è una partecipazione diretta all'azione divina, un'attività pienamente liturgica e, di conseguenza, la più libera.

Il livello della qualità liturgica dell'arte è proporzionato al grado di libertà spirituale dell'artista. Un'icona può essere di grande perfezione tecnica, ma di modesto livello spirituale, e viceversa; conosciamo icone dipinte in modo rudimentale e primitivo, ma di altissima qualità spirituale.

Il lavoro dell'iconografo ha molti punti in comune con quello di colui che celebra la liturgia. Teodosio l'Eremita vi rintraccia una notevole somiglianza quando afferma «il sacro ministero della pittura di icone è stato inaugurato dai santi apostoli. Il sacerdote e l'iconografo devono mantenersi puri, oppure sposarsi e vivere secondo la legge; perché il sacerdote, celebrando con parole divine, compone la carne con la quale noi entriamo in comunione per la remissione dei peccati; l'iconografo invece, in luogo delle parole, disegna e rappresenta questa carne vivente e noi veneriamo queste immagini in virtù dei loro prototipi»<sup>65</sup>. Come il celebrante non può modificare il testo liturgico a suo piacimento né introdurre nelle parole qualche emozione personale che rischierebbe di imporre ai fedeli il suo stato interiore individuale, così l'iconografo ha il dovere di essere fedele all'immagine consacrata dalla Chiesa, senza apportare alla sua riproduzione alcun contenuto individuale né emotivo, al fine di porre tutti i fedeli di fronte ad una medesima e unica realtà, lasciando a ciascuno la libertà di reagire secondo le sue possibilità e conformemente al suo carattere, ai suoi bisogni, alle circostanze della sua vita. Ma, proprio come il celebrante officia conformemente al suo talento naturale e alla sua personalità, anche l'iconografo traduce l'immagine a seconda del suo carattere, delle sue capacità e della sua esperienza tecnica.

La pittura di icone non può dunque in alcun modo essere considerata attività di copiatura. Essa non è affatto impersonale, poiché seguire la Tradizione non limita mai le possibilità espressive del pittore: le sue particolarità individuali si manifestano tanto nella composizione quanto nel colore e nel disegno. Ma tutto ciò che è personale si manifesta qui con molta più sottigliezza che nelle altre arti pittoriche e può rimanere nascosto ad uno sguardo superficiale. Tuttavia, ormai da molto tempo si è constatato come non esistano icone «gemelle»: in effetti non è possibile incontrare due icone rappresentanti il medesimo soggetto che presentino una completa affinità, salvo in alcuni casi attuali in cui si può parlare di vere e proprie copie.

Le icone non vengono copiate, ma riprodotte e tali riproduzioni sono libere e ogni volta innovative.

Basandosi sul significato e sul contenuto dell'icona i Padri del settimo concilio ecumenico, avendo convenuto sulla possibilità di tradurre la condizione dell'uomo deificato dalla grazia nella materia santificata dall'incarnazione divina, decisero che le icone, come l'immagine della venerabile croce fonte di vita, dovessero essere esposte alla venerazione «nelle sante chiese di Dio, sui vasi e sui paramenti sacri, sui muri e sulle tavole, nelle case e lungo le strade»<sup>66</sup>. Questa decisione mostra come il ruolo tradizionale dell'icona non sia affatto limitato, nella coscienza della Chiesa, alla conservazione di un venerabile passato; tanto nella Chiesa stessa quanto nel mondo, il ruolo dell'icona è ben più che conservatore: esso è attivo e costruttivo. L'icona è considerata come uno dei percorsi attraverso i quali ci si può e ci si deve sforzare di realizzare il compito assegnato all'uomo, come un cammino che conduce alla somiglianza con il Prototipo divino, alla realizzazione nell'esistenza di ciò che è stato rivelato e concesso attraverso l'Incarnazione. È sulla base di questo significato che le icone sono collocate ovunque, in quanto rivelazione della santità del mondo a venire, della sua trasfigurazione; sono come piani o progetti per la realizzazione di questo futuro. Esse costituiscono pertanto una predicazione della grazia e una presenza sacra nel mondo che santificano. Poiché «i santi sono stati colmati dello Spirito Santo già nel corso della loro vita. E dopo la loro morte la grazia dello Spirito Santo rimane inesauribilmente nelle loro anime e anche nei loro corpi che giacciono nei sepolcri, e nei loro tratti e nelle sante rappresentazioni»<sup>67</sup>.

Quando nel xiv secolo la Chiesa dovette, in risposta all'insegnamento scolastico formulato nella disputa sulla luce taborica, dare forma dogmatica alla sua dottrina sulla deificazione dell'uomo, essa la predicava già non soltanto attraverso l'esperienza spirituale dei suoi asceti, ma anche attraverso l'immagine, con il linguaggio dell'arte. Questo linguaggio dell'arte sacra, doppiamente realistico, elaborato fin dai primi secoli del cristianesimo, fu dogmaticamente formulato in rapporto con il dogma dell'Incarnazione della seconda Persona della Trinità («Dio si è fatto uomo») durante il periodo della storia della Chiesa che termina con il Trionfo dell'ortodossia. Nella seconda parte di questo percorso storico, vale a dire nei sei secoli circa che fecero seguito all'iconoclastia, il linguaggio pittorico della Chiesa si precisa e raggiunge la sua perfezione che rivela pienamente il secondo aspetto di questo stesso dogma («perché l'uomo possa diventare Dio»). Fu durante questo periodo che il linguaggio dell'icona divenuto classico acquisì la sua forma definitiva, che corrisponde perfettamente al suo contenuto. Questo periodo conosce una fioritura dell'arte sacra nei diversi paesi ortodossi come la Grecia, i paesi balcanici, la Russia, la Georgia.

Tuttavia, proprio come la santità stessa, di cui l'icona è un riflesso, si manifesta in ogni paese diversamente, secondo il suo carattere nazionale e secondo le epoche, allo stesso modo ogni popolo, ogni periodo storico ha creato delle icone di ti-

po diverso: seppure esprimendo una medesima verità, esse si differenziano talvolta sensibilmente fra loro. Non c'è contraddizione nel fatto che la Rivelazione stessa si manifesti in modi differenti a seconda delle differenti esigenze delle epoche e dei popoli. Il rigore ieratico delle icone bizantine non contraddice in alcun modo l'intimo calore delle icone russe, poiché Dio non è solo il Giudice onnipotente e inflessibile, ma anche il Salvatore del mondo che si è immolato per i peccati dell'uomo. Allo stesso modo, fin dagli inizi del cristianesimo, l'icona non si limita a esprimere la vita spirituale, dogmatica della Chiesa, la sua vita interiore. Attraverso gli uomini che la formano, essa resta sempre in un rapporto vivente e costante con il mondo esterno; essa mostra il volto spirituale del popolo, rivela suo carattere, la sua storia, e nello stesso tempo risponde nel modo più appropriato ad ogni popolo, a tutti i diversi problemi che possono sorgere in un determinato luogo o momento. Ma se pure espressi con forza, i tratti che legano l'icona al mondo esterno non sono che tratti superficiali, che non costituiscono l'essenza dell'immagine di culto; essa resta anzitutto espressione dell'insegnamento della Chiesa.

Secondo le capacità espressive proprie di ciascun uomo e di tutto un popolo, secondo il grado di esperienza vivente della Rivelazione, questo insegnamento è tradotto nell'immagine in modo più o meno perfetto. Ciò consente di cogliere insieme le differenze e i caratteri comuni esistenti tra icone di diversa provenienza ed epoca. La maggiore o minore capacità di adattamento espressivo alla Rivelazione che l'icona è chiamata a manifestare, determina la purezza e l'elevazione spirituale dell'immagine. L'esempio di Bisanzio e della Russia, due paesi in cui l'arte sacra raggiunge il culmine della sua espressione, è forse, in questo senso, il più significativo. L'arte di Bisanzio, ascetica e rigorosa, solenne e raffinata, non raggiunge sempre l'altezza spirituale e la purezza che sono proprie in generale dell'iconografia russa. Essa è nata e si è formata nella lotta, e questa lotta l'ha segnata profondamente. Bisanzio – pur assimilando elementi della cultura romana –, è soprattutto frutto della civiltà antica, quella civiltà di cui essa era chiamata a introdurre nella Chiesa l'eredità ricca e varia, sacralizzandola. Dotata di un pensiero profondo e sottile, favorita da una lingua flessibile e ricca di sfumature, la cultura bizantina sacralizzò tutto ciò che riguarda il linguaggio verbale della Chiesa. Donò al mondo grandi teologi, giocando un ruolo fondamentale nelle dispute dogmatiche della Chiesa, ivi compresa quella per le immagini. Tuttavia, nell'immagine stessa, nonostante la perfezione dell'espressione artistica, si scoprono talvolta tracce dell'eredità antica, non del tutto esorcizzate; e tali tracce, che si manifestano in modi diversi, si possono ritrovare in maggiore o minore misura, ma la purezza spirituale dell'immagine ne risente<sup>68</sup>.

Persino le opere bizantine di epoca classica, come i mosaici del XII secolo di Santa Sofia a Costantinopoli, non sono esenti da una certa pesantezza carnale piuttosto marcata; vi si percepisce l'assenza di una perfetta serenità spirituale e fisica<sup>69</sup>. Quanto ai mosaici del IX secolo in Santa Sofia, in essi si respira una sensualità di matrice antica molto evidente<sup>70</sup>. Questo stesso attaccamento alla carne, queste



stesse reminiscenze dell'antico si ritrovano spesso nelle icone bizantine e, più tardi, in quelle greche.

Al contrario la Russia, che non è stata legata alla complessa vicenda dell'eredità dell'antico e la cui cultura non ha avuto radici così profonde, raggiunge nell'immagine una elevazione ed una purezza del tutto eccezionali che distinguono le icone russe da tutte le altre espressioni dell'arte sacra ortodossa. Fu la Russia a manifestare la perfezione di quel linguaggio pittorico che ha rivelato con forza il contenuto dell'icona in tutta la sua profondità, in tutta la sua qualità «pneumatofora». Si può dire che, se Bisanzio ha donato al mondo soprattutto la teologia attraverso la parola, è la Russia ad aver manifestato la teologia per mezzo delle immagini. È significativo che, fino all'epoca di Pietro I, non ci siano stati molti scrittori fra i santi russi; al contrario numerosi santi furono iconografi, a partire dai semplici fedeli e dai monaci, fino ai metropoliti. L'icona russa non è meno ascetica dell'icona bizantina, ma il suo ascetismo è di un tipo diverso: l'accento non è posto sulla difficoltà e la fatica dello sforzo, ma sulla gioia dei suoi frutti, sulla dolcezza e la leggerezza del giogo del Signore di cui egli stesso parla nella pericope evangelica che viene letta nei giorni in cui la Chiesa festeggia i santi asceti: «Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime. Il mio giogo infatti è dolce e il mio carico leggero» (Mt 11,29-30). L'icona russa è, nell'arte, l'espressione suprema dell'umiltà paragonabile all'umiltà divina. Per questo la straordinaria profondità del suo contenuto è legata ad una gioia quasi infantile e leggera, ed è piena di calore e di serenità. Essendo entrata in contatto attraverso Bisanzio con la tradizione antica – in particolare con la radice greca della classicità e non con il suo adattamento romano –, l'arte sacra russa non si è lasciata sedurre dalle attrattive di una certa eredità dell'antico. Essa se ne serve, le utilizza in quanto strumenti espressivi, le sacralizza completamente, le trasfigura, e la bellezza dell'arte antica acquista il suo significato più profondo nel volto trasfigurato dell'icona russa<sup>71</sup>.

Insieme al cristianesimo, alla fine del x secolo, la Russia ricevette da Bisanzio anche un repertorio di immagini sacre già fissato, un magistero ormai consolidato al proposito, e una tecnica portata a maturazione da secoli di applicazione. I primi a insegnare tutto ciò furono pittori greci appartenenti ad un'epoca considerata classica della pittura bizantina. Fin dagli inizi, per esempio nella decorazione delle prime chiese come quella di Santa Sofia a Kiev (1037-1161/1167) essi ricorsero alla collaborazione di pittori russi<sup>72</sup>. È all'XI secolo che risale dunque l'attività dei primi santi iconografi conosciuti di origine russa, allievi dei greci, monaci del monastero delle Grotte, sant'Alipio (morto nel 1114) e il suo collaboratore san Gregorio. Sant'Alipio è considerato il padre dell'arte sacra russa. Cominciò a praticare l'arte fin dall'infanzia lavorando con i suoi maestri greci, poi prese gli ordini e fu consacrato sacerdote. Si distingueva per il suo zelo nel lavoro, per la sua umiltà, la sua purezza e pazienza, per i suoi digiuni e per la concentrazione di tutti i suoi pensieri su Dio. «Mai proverai il minimo risentimento verso coloro che ti hanno offeso, mai

ricambierai il male con il male», canta il tropario della festa del santo (tono 8). Sant'Alipio fu uno dei grandi asceti che resero celebre il monastero delle Grotte di Kiev. Attraverso sant'Alipio e san Gregorio, l'arte sacra russa ricevette fin dai suoi inizi uno straordinario impulso da uomini illuminati da una conoscenza personale della Rivelazione; uomini che la pittura di icone avrebbe conosciuto spesso in seguito. Sfortunatamente, nonostante la testimonianza sulle numerose icone dipinte da questi iconografi, dobbiamo oggi limitarci a semplici supposizioni riguardo a queste icone, poiché non possediamo nessuna informazione certa. In generale, possiamo valutare il periodo della fioritura dell'arte sacra a Kiev solo in base ad alcuni affreschi e mosaici. L'invasione mongola, che irromperà verso la metà del XIII secolo sulla maggior parte del territorio russo, non si limiterà a distruggere un gran numero di opere, ma ostacolerà in modo consistente la realizzazione di nuovi dipinti. Le rare icone note risalenti a questa epoca, datate tra l'XI, il XII e il principio del XIII secolo, sono quasi tutte attribuite, più o meno verosimilmente, alla scuola di Novgorod, dove l'arte sacra cominciò a svilupparsi proprio nell'XI secolo.

Le icone del periodo premongolico sono caratterizzate da un aspetto monumentale che le fa somigliare agli affreschi; questi ultimi esercitarono probabilmente la loro influenza sulla pittura di icone fino al XIV secolo. Queste icone si distinguono per una grande sobrietà di mezzi pittorici, sia nella composizione sia per quanto concerne la struttura delle figure, i loro gesti, i panneggi delle vesti e altri aspetti ancora. La gamma cromatica, nella quale prevalgono i colori scuri, è piuttosto bassa e severa. Tuttavia, a partire dal XIII secolo, questa gamma fu gradualmente sostituita da una tavolozza più luminosa e vivace, tipicamente russa. Compare anche un dinamismo più marcato, insieme con una tendenza a diminuire il rilievo delle forme, per conservare una definizione piatta della superficie. A dispetto dei loro tratti tipicamente russi, le prime icone risentono tutte, in maggiore o minor misura, dell'influenza dei prototipi greci. Si può ipotizzare che il XII secolo fu dedicato ad un processo di adattamento delle forme e dei principi dell'arte sacra mutuati da Bisanzio, mentre nel XIII secolo questi appaiono già acquisiti per essere accordati al carattere russo; nel XIV secolo, poi, arriveranno ad uno sviluppo completo<sup>73</sup>. Le icone di questa epoca si distinguono per la freschezza e la spontaneità espressiva, per i colori brillanti, per un vivo senso del ritmo e per la semplicità compositiva. A questo periodo appartengono celebri santi iconografi, come Pietro, metropolita di Mosca (morto nel 1326), e Teodoro, arcivescovo di Rostov (morto nel 1394).

I secoli XIV, XV e la prima metà del XVI videro l'apogeo dell'arte sacra russa che coincise con una ricca fioritura di santità, specialmente per quanto riguarda i santi asceti. Questa spinta diminuisce bruscamente nella seconda metà del XVI secolo. Ma questo periodo – in particolare il XV secolo – conosce il più alto numero di santi canonizzati (cinquanta morirono fra il 1420 ed il 1500).

Il passaggio dal XIV al XV secolo è legato al nome del più grande iconografo, sant'Andrej Rublëv, che lavorò con il suo maestro e amico san Daniel detto il Nero

(Čěrnjy). Recentemente [*ndr*: l'autore scrive nel 1952] sono stati scoperti una serie di affreschi e icone attribuibili ad Andrej; fra queste ultime occupa un posto di rilievo quella della Trinità. La straordinaria profondità dell'intuizione spirituale di Andrej trova una modalità espressiva nel suo talento pittorico del tutto eccezionale. Le creazioni di Andrej Rublěv costituiscono, nell'arte sacra russa, la manifestazione più evidente dell'assimilazione dell'eredità antica. Vi rivive tutta la bellezza dell'antico, illuminata da un significato nuovo e autentico. La pittura di Andrej si distingue per una giovanile freschezza, uno straordinario senso della misura, un'armonia cromatica che raggiunge in lui il suo apice, un ritmo incantevole, una fluidità quasi musicale della linea. La sua influenza sull'arte sacra russa fu immensa. I manuali di iconografia lo ricordano e un concilio convocato nel 1551 dal metropolita Macario (egli stesso iconografo) a Mosca per regolare le questioni dell'iconografia, prese la seguente decisione: «gli iconografi dipingano le immagini secondo gli antichi modelli, come fecero i pittori greci, Andrej Rublěv e gli altri iconografi celebri»<sup>74</sup>. Le perdite delle icone di Rublěv sono ricordate nelle cronache come avvenimenti di grande importanza nella vita del popolo. Per tutto il xv secolo l'opera di Andrej segna profondamente l'arte russa, che raggiunge in quel periodo la sua massima espressione. Si tratta del periodo classico dell'iconografia russa. I maestri del xv secolo sapevano dominare completamente il disegno, inserire le figure in uno spazio definito, trovare il perfetto rapporto fra la figura e lo sfondo. Questo secolo ricalca per certi versi lo sviluppo del precedente, ma se ne distingue per un maggiore equilibrio e una struttura più calcolata. Un ritmo eccezionale che compenetra ogni composizione, una straordinaria purezza e nobiltà di tono, una forza gioiosa del colore: tutto ciò esprime la felicità e la serenità di una creazione artistica matura, legata ad un'estrema profondità dell'intuizione spirituale.

La seconda metà del xv secolo e gli inizi del xvi sono legati al nome di un altro iconografo di genio, Dionisij, che è spesso menzionato accanto a Rublěv e che lavorò con i suoi figli. La sua opera, che si basa sulla tradizione di Rublěv, rappresenta un magnifico coronamento dell'arte del xv secolo. Tuttavia, nella bellezza di quest'arte già si riscontra il prevalere in una certa misura di mezzi espressivi squisitamente formali. Verso la fine del xv e al principio del xvi secolo la pittura diventa spesso raffinata e ricercata nelle forme. È un periodo di grande perfezione tecnica, caratterizzato da un'esasperata ricerca lineare e da una gamma cromatica sofisticata. Questi elementi caratterizzano lo stesso Dionisij, la cui arte esprime una grande gioia di vivere; le proporzioni delle sue figure sono allungate, i loro movimenti sottolineati con grazia, il disegno flessuoso, forte e fluido. Il suo colorito è puro, dominato dai toni del verde tenero, del rosa, del blu cielo e del giallo, che producono un effetto di ritmo musicale.

Il xvi secolo conserva ancora la spiritualità dell'immagine; la gamma cromatica delle icone mantiene un alto livello qualitativo ed anzi si arricchisce di una notevole quantità di *nuances*. Questo secolo, come il precedente, continua a produrre icone di qualità. Tuttavia, nella seconda metà del secolo, la semplicità maestosa e la

misura classica della composizione cominciano a venire meno. Il tono monumentale dell'immagine, il ritmo classico, l'antica purezza e la forza del colore si smarriscono. Compare una tendenza alla complessità compositiva, al virtuosismo, un compiacimento per la ricchezza dei dettagli. I toni si abbassano e si offuscano, il che accanto all'oro crea l'impressione di una ricchezza cupa e solenne. Si tratta di una svolta decisiva nell'arte sacra russa. Si cessa di intendere come fondamentale il significato dogmatico dell'icona; l'aspetto narrativo acquista spesso un carattere dominante (si veda ad esempio l'icona della Natività, del XVII secolo). Tutta una serie di nuovi soggetti compaiono per l'influenza dell'incisione occidentale.

Quest'epoca e gli inizi del XVII secolo sono legati all'attività, nel nord-est della Russia, di una nuova scuola, che compare sotto l'influenza degli Stroganov, una famiglia di mecenati. Le icone di questa scuola sono caratterizzate dalla presenza di figure numerose e dal tratto sottile. Si distinguono per una straordinaria finezza e sono paragonabili a preziosi prodotti dell'oreficeria. Il loro disegno è complesso e ricco di dettagli; i colori tendono ad un tono generale dominante piuttosto che alla ricerca di armonia fra le tinte vivaci.

Nel XVII si assiste ad una decadenza dell'arte sacra, risultato di una crisi spirituale profonda, di una desacralizzazione della coscienza religiosa. Per questo, malgrado l'energica resistenza della Chiesa<sup>75</sup>, penetrano in seno all'arte sacra non più dei singoli elementi ma i principi stessi dell'arte religiosa occidentale, principi estranei all'ortodossia. Il significato dogmatico dell'icona diventa estraneo alla coscienza dei fedeli e il realismo simbolico diventa un linguaggio incomprensibile per gli iconografi che, ormai fortemente influenzati dall'arte occidentale, arrivano alla rottura con la Tradizione. L'arte della Chiesa si desacralizza sotto l'azione della nascente arte naturalistica profana. Il padre di questa nuova arte è il celebre iconografo Simon Ušakov. Questo processo di desacralizzazione nell'arte non è che un riflesso di ciò che succede in generale nella vita della Chiesa. Una gran confusione si produce fra l'immagine sacra e quella profana, tra la Chiesa e il mondo. Il realismo simbolico, basato sulla visione e sull'esperienza spirituale, scompare quando queste sono assenti e quando si perde il legame con la Tradizione. Si produce allora un'immagine che non testimonia più della trasfigurazione dell'uomo, della realtà spirituale, ma che esprime diverse idee e nozioni che si possono avere a proposito di questa realtà. Così, ciò che nell'arte profana è realismo diventa, applicato all'arte sacra, idealismo. Di qui un trattamento più o meno arbitrario del soggetto stesso, che non è che un pretesto per esprimere determinate idee individuali; ciò che porta, a sua volta, a distorcere il realismo storico stesso.

Una volta perduta la concezione dogmatica dell'arte, il fondamento stesso di quella è alterato<sup>76</sup> e nessun talento artistico o perfezione tecnica sono più in grado di recuperarlo; la pittura di icone diventa così artigianato o semi-artigianato.

Tuttavia la coscienza del valore dogmatico dell'immagine non è mai stata smarrita dalla Chiesa e non bisogna credere che questa decadenza segni la fine dell'icona. La produzione artigianale di icone, che era sempre esistita in parallelo alla

grande arte, diventa però dominante nei secoli che vanno dal XVIII al XX. Ma «persino nelle epoche di totale decadenza, privati di ogni altra qualità, gli affreschi e le icone attirano lo sguardo per una certa armonia, una certa fermezza di impressione generale che sanno produrre. Ancora oggi, in certe opere di carattere artigianale di modesta qualità, si può rintracciare una certa ordinata distribuzione che manca così spesso alla pittura moderna»<sup>77</sup>. Tale è la forza della Tradizione della Chiesa che, persino al livello più basso della creazione artistica, conserva ancora dei riflessi della grande arte. Aggiungiamo che d'altro canto questa corrente artigianale non è stata, né è attualmente l'unica forma di produzione. Parallelamente all'immagine desacralizzata, semiprofana o anche profana a tutti gli effetti, parallelamente alle modeste icone artigianali, si sono sempre prodotte e si continuano a produrre, in Russia come negli altri paesi ortodossi, icone di alto livello; e questo accade anche in condizioni di decadenza, che giunge nei vari paesi in momenti diversi. Gli iconografi che non hanno rinunciato alla Tradizione della Chiesa sono riusciti, durante questi secoli di decadenza, a mantenere fino ai nostri giorni l'immagine liturgica autentica su livelli artistici talvolta molto alti, conservando il suo elevato contenuto spirituale.

Il cristianesimo, come abbiamo detto, è rivelazione non soltanto del Verbo divino ma anche dell'immagine di Dio, nella quale si manifesta la sua somiglianza. Questa immagine della somiglianza divina è un tratto distintivo del Nuovo Testamento, in quanto testimonianza visibile della deificazione dell'uomo. Per esprimere il divino, l'arte dell'icona segue lo stesso percorso della teologia. L'una e l'altra debbono esprimere ciò che non può essere espresso con mezzi umani, perché ogni espressione sarebbe in questo modo sempre imperfetta e insufficiente. Non ci sono parole, né colori o linee che possano mostrare il Regno di Dio così chiaramente come noi rappresentiamo e descriviamo il nostro mondo. Iconografia e teologia sono consapevoli di trovarsi di fronte ad un problema irrisolvibile, cioè esprimere con mezzi umani ciò che infinitamente supera il dominio della creazione. Non si può avere successo perché ciò che deve essere rappresentato è indicibile. Per quanto elevata nel contenuto, per quanto bella possa essere l'icona, essa non può mai essere perfetta, come non può esserlo alcuna immagine verbale. In questo senso l'arte dell'icona, come la teologia, resta sempre un fallimento. Ma è precisamente in questo fallimento che risiede il valore dell'una come dell'altra; l'arte dell'icona e la teologia raggiungono il culmine delle possibilità umane e si rivelano insufficienti. Per questo i mezzi di cui l'arte sacra si serve per indicare il Regno di Dio non possono essere che simbolici, analoghi alle parabole della Sacra Scrittura. Il contenuto espresso attraverso questo linguaggio simbolico è lo stesso nell'icona e nella Scrittura.

Proprio come l'insegnamento sullo scopo della vita dell'uomo – la deificazione dell'uomo – continua a vivere, anche l'insegnamento dogmatico sull'icona continua a vivere nella liturgia della Chiesa ortodossa, così come l'atteggiamento ortodosso di fronte all'immagine sacra. Per un ortodosso di oggi un'icona, sia essa anti-

ca o recente, non è un oggetto di fronte al quale provare piacere estetico, né un'opera da indagare scientificamente: si tratta di arte vivente nella grazia che la nutre spiritualmente. Non solo ai nostri giorni, come nei tempi antichi, si continua a dipingere immagini liturgiche conformi al canone, ma si vede crescere la consapevolezza del loro contenuto e del loro significato. In effetti, proprio come un tempo, anche oggi l'icona corrisponde ad una certa esperienza esistenziale, ad una certa realtà concreta che vive nella Chiesa in ogni epoca. Uno *starec* del Monte Athos, morto nel 1938, narra la sua esperienza trasmettendola con queste parole: «C'è una grande differenza fra la fede nell'esistenza di Dio, la sua conoscenza attraverso la natura o attraverso la Sacra Scrittura e, d'altro lato, la conoscenza di Dio nello Spirito Santo». «È nello Spirito Santo che si riconosce il Signore, e lo Spirito Santo dimora nell'uomo intero: nell'anima, nello spirito (*nous*) e nel corpo». «Colui che ha conosciuto il Signore nello Spirito Santo diventa somigliante al Signore, come dice san Giovanni Teologo: noi saremo somiglianti a Lui perché noi lo vedremo come Egli è, e noi vedremo la Sua gloria»<sup>78</sup>. La vera e autentica esperienza della deificazione dell'uomo continua dunque a vivere; allo stesso modo, restano vive la tradizione iconografica e la tecnica che ne è il corrispettivo. Poiché là dove si verifica questa esperienza, la sua espressione – sia essa verbale o pittorica – non può venir meno. In altre parole l'icona, espressione esteriore della somiglianza divina nell'uomo, non può scomparire, come non può esaurirsi l'acquisizione di questa somiglianza da parte dell'uomo nella realtà. Si possono qui ricordare le parole, valide in ogni momento della storia della Chiesa, che furono scritte nell'XI secolo da san Simeone Nuovo Teologo: «Negare che esistano al momento uomini che amano Dio, negare che essi siano giudicati degni dello Spirito Santo e [...] divengano figli di Dio attraverso la conoscenza, l'esperienza e la contemplazione, significa stravolgere interamente l'incarnazione del nostro Dio e Salvatore Gesù Cristo, equivale a rinnegare manifestamente il rinnovamento dell'immagine corrotta e sconfitta dalla morte, e il suo ritorno all'incorruttibilità e all'immortalità»<sup>79</sup>.

## Note

<sup>1</sup> EUSEBIO DI CESAREA, *Historia ecclesiastica*, libro VII, cap. XVIII, Paris 1955, pp. 191s.

<sup>2</sup> Si ipotizza che un bassorilievo su un sarcofago del IV secolo, conservato nel museo del Laterano, riproduca questo monumento.

<sup>3</sup> L'esistenza di tale atteggiamento verso l'arte nei primi secoli del cristianesimo serve come pretesto per affermare che «l'arte cristiana è nata fuori dalla Chiesa e, almeno in origine, si è sviluppata quasi suo malgrado. Il cristianesimo, scaturito dal giudaismo, era naturalmente, come la religione da cui si è sviluppato, ostile ad ogni idolatria». Queste parole di L. BRÉHIER (*L'Art chrétien*, Paris 1928, p. 13) riflettono una opinione assai diffusa riguardo all'atteggiamento della Chiesa dei primi secoli nei confronti dell'arte. Senza parlare della confusione incomprensibile per la coscienza cristiana fra la venerazione delle icone e il culto degli idoli, questa affermazione ci pare così poco convincente quanto i testi degli autori antichi citati a sostegno. Il più intransigente fra questi, Clemente Alessandrino (morto nel 126), protestando contro le immagini prende chiaramente di mira gli idoli; egli indica in effetti

nello stesso tempo i simboli che rappresentavano sui sigilli, in particolare le figure umane (*Paedag.*, «Sources Chrétiennes» 158, p. 124 III, c.XI; PG 8, col. 633). Quanto ai riferimenti ai «Padri della Chiesa», Tertulliano (160-240) e Origene (185-249), sono ancora meno probanti. Malgrado tutto il rispetto della Chiesa nei loro confronti, essi non sono mai stati venerati come Padri o santi e una parte del loro magistero è stato rifiutato dalla Chiesa come inaccettabile. Ben più convincente sembra l'affermazione contraria basata anzitutto sul fatto stesso dell'esistenza dei dipinti nelle catacombe, luoghi di culto, come è noto, e dunque ben conosciuti dai fedeli e dai membri delle gerarchie ecclesiastiche; la distribuzione stessa di questi affreschi presuppone con evidenza una supervisione ecclesiastica. Quanto alla regola 36 del concilio locale di Elvira, ben nota e invariabilmente citata (Spagna, verso il 300), essa impedisce di rappresentare sui muri delle chiese ciò che deve essere venerato e adorato (*Placuit picturas in ecclesia esse non debere, nec quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*). Questa regola non sembra fornire ragioni sufficienti per essere interpretata in senso iconoclasta. Questo concilio si svolse poco prima delle persecuzioni di Diocleziano, che potevano essere previste. Si può dunque, a ragion veduta, leggere in questo testo il desiderio di preservare le immagini sacre dalla profanazione (si veda al proposito HEFELE, *Histoire des conciles*, I, parte I, Paris 1907, p. 240).

<sup>4</sup> Atti del settimo concilio ecumenico, 6ª sessione (tr. russa Kazan' 1873, p. 469).

<sup>5</sup> Così san Basilio il Grande, nella sua *Omelia* 17, il giorno del santo martire Barlaam ci dice: «Alzatevi ora davanti a me, o voi pittori dei meriti dei santi [...]. Che io sia vinto dalla vostra rappresentazione delle gesta del martire [...]. Io guarderò questo atleta rappresentato in modo più vivido sulla vostra tavola [...]. Che sia rappresentato anche l'iniziatore dei combattimenti, il Cristo [...]». Molto caratteristica in questo senso è l'istruzione ben nota di san Nilo del Sinai, uno dei grandi scrittori asceti dell'antichità (morto nel 430 o nel 450), al prefetto Olimpodoro. Quest'ultimo aveva costruito una chiesa e aveva proposto di decorarla con scene diverse e motivi ornamentali. Scrive san Nilo: «Permetti che la mano del pittore riempia la chiesa di rappresentazioni dell'Antico e del Nuovo Testamento affinché gli illetterati che non possono leggere le divine Scritture, guardando i dipinti, si ricordino delle azioni di coloro che hanno servito Dio con onestà, e siano incoraggiati all'emulazione delle gloriosissime virtù di beata memoria che hanno fatto preferire il cielo alla terra e l'invisibile al visibile» (SAN NILO, *Epistole*, in PG 79, col. 577).

<sup>6</sup> *Christliche Antike*, I-II, Marburg 1906-1909; *Das Werden christlicher Kunst*, «Repert. für Kunstwissenschaft», 1919, pp. 118-129; *Frühchristliche Kunst*, München 1920.

<sup>7</sup> V.N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Moskva 1947, p. 28 [in russo, tr. it. Torino 1967 ed ampliata].

<sup>8</sup> *Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924.

<sup>9</sup> Il significato di alcune immagini si chiarisce solo confrontandole con altre della stessa serie. Prendiamo ad esempio una serie di tre rappresentazioni nella catacombe di Callisto a Roma: 1. un pescatore che prende un pesce dall'acqua; 2. una scena di battesimo; 3. il paralitico che trasporta il suo letto. La prima immagine è un simbolo della conversione al cristianesimo, poi, attraverso il battesimo, della guarigione dal peccato e dalla malattia.

<sup>10</sup> Catacombe romane di Priscilla, II secolo.

<sup>11</sup> V.N. LAZAREV, *Op. cit.*, I, p. 48.

<sup>12</sup> Stante questa complessità della formazione dell'arte cristiana, legare la sua origine agli sviluppi del ritratto funerario egiziano, come talvolta è stato fatto, costituisce un'estrema semplificazione del suo processo generativo, erronea tanto storicamente quanto dogmaticamente.

<sup>13</sup> *La Didachè*, cap. IX, IV, in «Sources Chrétiennes», n. 248 bis, p. 176. *Les Pères apostoliques*, I, *Doctrine des Apôtres*, Paris 1926, pp. 16ss.

<sup>14</sup> G. RALLES, M. POTLES, *Syntagma*..., II, Athenai 1852, p. 474.

<sup>15</sup> Il cambiamento intervenuto nella storia della Chiesa, che sotto Costantino assunse il diritto alla sua esistenza legale in seno all'Impero romano, causò mutamenti anche nel carattere dell'arte sacra. Folle di neoconvertiti invadevano la Chiesa. C'era bisogno di edifici di culto più vasti e di una predi-

cazione di un ordine diverso. I simboli dei primi secoli, accessibili a un piccolo numero di iniziati, lo erano decisamente meno per i nuovi convertiti. Per rendere loro più accessibile la dottrina della Chiesa, c'era bisogno di un'espressione pittorica più concreta e più chiara. Il iv e il v secolo videro la comparsa di grandi cicli storici dedicati agli avvenimenti evangelici e veterotestamentari, di grandi decorazioni monumentali. Questa è l'epoca in cui furono fissate, per la maggior parte, le feste principali e le icone corrispondenti che, nei loro tratti principali, sussistono ancora oggi nella Chiesa ortodossa. Si può anche notare che, a partire da questo periodo, i soggetti dell'arte sacra assumono un carattere fortemente dogmatico e rispondono alle questioni della fede, riflettendo la lotta dogmatica della Chiesa contro le eresie. Così, in risposta all'arianesimo, condannato nel primo concilio ecumenico (325), vengono collocate ai lati di Cristo l'*alpha* e l'*omega* (Ap 22,13) per indicare la consustanzialità di Gesù Cristo con il Padre (si veda L. BRÉHIER, *op. cit.*, p. 67). Dopo la condanna di Nestorio al concilio di Efeso (431) e la proclamazione della maternità divina della Vergine, si assiste alla comparsa della sua rappresentazione solenne, in trono con il Figlio sulle ginocchia. Questo soggetto della Madre di Dio e del Bambin Gesù è centrale nel ciclo di mosaici di S. Maria Maggiore a Roma. La decorazione delle chiese costantinopolitane del vi secolo di S. Sofia e dei Ss. Apostoli riflette la lotta contro gli insegnamenti di Nestorio e di Eutiche (si veda V.N. LAZAREV, *op. cit.*, p. 51). La lotta dogmatica per mezzo dell'immagine proseguì nei secoli successivi. Così la fine del periodo iconoclasta vide la diffusione dell'immagine del Cristo Emmanuele in quanto testimonianza dell'Incarnazione (si veda più oltre, l'analisi di questo tipo di icona). Questa immagine fu poi utilizzata contro l'eresia dei giudaizzanti, apparsa in Russia nel xv secolo, insieme con una folta serie di nuovi soggetti iconografici che illustravano il passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento.

<sup>16</sup> Per questo è impossibile comprendere l'icona di una festa o di un santo, né il significato dei suoi dettagli, senza conoscere il servizio liturgico che corrisponde a essa. Quando si tratta di un santo, occorre anche la conoscenza della sua vita. Ora, le opere odierne che analizzano le icone si distinguono proprio per una conoscenza molto superficiale, se non addirittura per la totale ignoranza di questi elementi.

<sup>17</sup> SAN BASILIO, *Omelia 19 sui quaranta martiri di Sebaste* (PG 31, col. 509a).

<sup>18</sup> Atti del settimo concilio ecumenico, 6ª sessione, tr. russa citata.

<sup>19</sup> A ciò arrivarono gli iconoclasti estremisti dei secoli viii e ix. In effetti, se un gran numero di essi ammetteva le immagini nelle chiese e muoveva obiezioni solo contro la loro venerazione, gli estremisti, negando la venerazione della materia quale che essa fosse, arrivarono a negare ogni santità terrestre, quella della Madre di Dio e dei santi.

<sup>20</sup> SAN TEODORO STUDITA, *Terza confutazione*, cap. II, par. 3, in PG 99, col. 417c.

<sup>21</sup> Si veda oltre, l'analisi dell'icona di Cristo.

<sup>22</sup> Atti dell'ottavo concilio, 4ª sessione, tr. russa citata.

<sup>23</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthod.*, libro III, cap. 6, in PG 94, col. 1004a.

<sup>24</sup> In questo consiste la radicale differenza fra l'ortodossia e gli iconoclasti. Per questi ultimi l'immagine era consustanziale al prototipo, aveva la sua stessa natura. Essi arrivavano così, con non piccole conseguenze, alla conclusione che la sola icona possibile di Cristo fosse l'Eucaristia. Sostenevano che «è espressamente per evitare l'idolatria che Cristo ha scelto come immagine della sua incarnazione il pane, che non presenta alcuna somiglianza con l'uomo» (Atti del settimo concilio, tr. russa citata). «Ora, per i veneratori ortodossi dell'icona, nulla è più estraneo dell'identificazione dell'icona con la persona che essa rappresenta. Il patriarca san Niceforo [...], dopo aver indicato la differenza fra l'icona e il suo prototipo, afferma che coloro che non accettano questa differenza sono a buona ragione considerati degli idolatri» (G. OSTROGORSKIJ, *I fondamenti gnoseologici della disputa sulle sante icone* [in russo], 2, p. 50, Praha 1928). Tutta l'argomentazione degli iconoclasti riposa dunque su una falsa premessa: l'incomprensione di ciò che è un'immagine. Per questo essi non potevano trovare un punto d'incontro con gli ortodossi; le due parti parlavano linguaggi differenti e tutti gli argomenti degli iconoclasti si situavano a latere rispetto al problema.

<sup>25</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *Terzo trattato in difesa delle sante icone*, cap. III, in PG 94, coll. 1337ab.



<sup>26</sup> G. OSTROGORSKIJ, *I fondamenti gnoseologici...*, p. 49.

<sup>27</sup> SAN TEODORO STUDITA, *Terza confutazione*, cap. III, 7, in PG 99, col. 424.

<sup>28</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *Commentario su san Basilio il Grande, annesso al Primo trattato in difesa delle sante icone*, in PG 94, col. 1256a.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Questa «macchia» dell'immagine divina è la ragione della sua interdizione nell'Antico Testamento. La caduta dell'uomo fu la perdita della sua somiglianza con Dio e una deformazione della sua immagine. La rappresentazione di questa immagine deformata doveva necessariamente portare all'idolatria. Per questo le immagini cultuali veterotestamentarie non potevano essere che dei simboli, come la verga, il vaso d'oro o altri. Si trattava, per così dire, di icone dell'icona neotestamentaria. L'unica eccezione erano i cherubini rappresentati per ordine di Dio (Es 25,18-22), come esseri già confermati in quanto servitori di Dio. Era consentito rappresentarli solo in zone e in posizioni che sottolineassero il loro essere sottomessi a Dio. Di fatto questa eccezione abolisce la stessa interdizione dell'immagine, conferendole un significato pedagogico e relativo. Rappresentarli significava da un lato riconoscere la possibilità di un'immagine di culto, dall'altro la liceità di raffigurare il mondo spirituale attraverso gli strumenti dell'arte.

<sup>31</sup> Atti del settimo concilio, tr. russa citata, p. 437.

<sup>32</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthod.*, libro II, cap. XII, «Dell'uomo», in PG 94, col. 920b.

<sup>33</sup> Di qui il termine slavo *prepodobnyj*, letteralmente «molto somigliante», applicato ai santi asceti. Questo termine, creato all'epoca dei santi Cirillo e Metodio per tradurre il termine greco *Prósios* indica l'acquisizione da parte dell'uomo della somiglianza con Dio. Non esistono espressioni corrispondenti in altre lingue. Tuttavia il termine e la nozione contraria – dissomigliante, dissimilitudine – si ritrovano fin da un'epoca molto remota. Platone impiega questo termine in senso filosofico nella sua *Politica* per esprimere la non-corrispondenza del mondo alla sua idea. Sant'Atanasio il Grande lo impiega invece in senso cristiano: «Colui che ha creato il mondo, vedendolo soccombere nella tempesta e nel pericolo di essere inghiottito nel luogo della dissomiglianza, prende il timone dell'anima e viene in suo soccorso emendando tutti i suoi errori». Sant'Agostino nelle sue *Confessioni* dice: «E mi ritrovai lontano da te in un luogo di dissomiglianza» (*et inveni me longe esse a te in regione dissimilitudinis*; 7, 10, in PL 32, col. 742).

<sup>34</sup> Atti del settimo concilio, 6ª sessione, tr. russa citata, p. 640.

<sup>35</sup> FILARETE, metropolita di Mosca e di Kolomna, *Opere*, Moskva 1873, p. 99 [in russo].

<sup>36</sup> PG 250, col. 1225a (cap. CILIX) citato dal monaco VASILIJ (KRIVOŠEIN), *La dottrina ascetica e teologica* [in russo], in *Seminarium Kondakovianum*, VIII, Praha 1936.

<sup>37</sup> SAN SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO, *Catéchèse* 83, Éth. VI, *Traité théologiques et éthiques* II, introduzione, testo critico e note a cura di A. DARROUZÈS, Paris 1967, pp. 128s.

<sup>38</sup> SAN DIONIGI L'AREOPAGITA, *Des noms divins*, IV, tr. franc. M. DE GANDILLAC, Paris 1943, p. 100.

<sup>39</sup> Atti del settimo concilio, tr. russa citata, p. 559.

<sup>40</sup> Per questo motivo voler vedere nell'icona contenuti monofisiti, come si fa talvolta, ove non fosse un'inclinazione verso questa eresia, significherebbe misconoscere totalmente il suo significato. Si prenderebbe per monofisismo l'indicazione contenuta nell'icona della seconda realtà di cui abbiamo parlato, elemento che la distingue da ogni altra forma d'arte. Si potrebbe allora, con pari ragione, attribuire il monofisismo alla Sacra Scrittura, poiché anch'essa indica quella stessa realtà e si distingue, nello stesso senso e per la medesima ragione, da ogni altra opera letteraria.

<sup>41</sup> Coloro che vogliono vedere nelle icone una personificazione di qualche idea, virtù o altro concetto (per esempio la personificazione della morte di Cristo nell'immagine della santa megalomartire Parasceve, o quella della sua resurrezione nell'icona della santa martire Anastasia), mostrano un approccio tutto teorico alla questione, privo di ogni fondamento. Certe allegorie sono, è vero, talvolta tollerate nelle icone – come la personificazione del Giordano, del deserto, del sole, della luna – ma non si tratta mai di icone dei santi.

<sup>42</sup> SAN TEODORO STUDITA, *Seconda confutazione*, cap. III, 5, in PG 99, col. 421.

<sup>43</sup> «Secondo l'uso adottato dall'ortodossia [...] venivano realizzate immagini iconografiche di santi venerati dal popolo mentre erano ancora in vita; se ne facevano anche prima della canonizzazione ufficiale o dell'*inventio* delle reliquie; le generazioni più vicine ai santi tramandavano informazioni sulle loro caratteristiche e soprattutto disegni e bozzetti» (N.P. KONDAKOV, *L'icona russa*, I, p. 19 [in russo]). In Russia si conoscono anche casi, sebbene non molto diffusi, di icone dipinte durante la vita stessa dei santi, sia dal vero sia a memoria.

<sup>44</sup> Secondo N.P. KONDAKOV (*Op. cit.*, I, p. 22) «l'arte cristiana crea generalmente le proprie immagini basandosi sulla realtà e riproducendo, almeno nei dettagli e nel contorno, i tratti locali che accompagnavano gli avvenimenti cristiani».

<sup>45</sup> FILARETE, metropolita di Mosca, *Op. cit.*, III, *Omelia 57* sul giorno dell'Annunciazione.

<sup>46</sup> Vescovo IGNATIJ (BRJANČANINOV), *Esperienze ascetiche*, I [in russo].

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> SAN DIONIGI L'AREOPAGITA, *De la hiérarchie ecclésiastique*, tr. franc. M. DE GANDILLAC, Paris 1943, p. 261.

<sup>49</sup> Si vedano per esempio il viso dell'apostolo Paolo, quello di san Giorgio e di altri.

<sup>50</sup> Catechesi attribuita a san Simeone il Nuovo Teologo, ed. russa Moskva 1899, p. 143.

<sup>51</sup> A titolo di esempio della trasformazione del volto terreno di un santo nella sua icona citiamo un caso interessante: nel 1558, al momento dell'*inventio* delle reliquie, trovate intatte, di san Niceta, arcivescovo di Novgorod, ne fu ricavato un ritratto postumo, che fu spedito alle autorità ecclesiastiche con la seguente lettera: «Noi vi inviamo, signore, per la grazia del santo, un'immagine su carta di san Niceta, vescovo. [...] A partire da questo modello si faccia fare un'icona del santo» (N.P. KONDAKOV, *op. cit.*, 8, parte I, p. 19).

<sup>52</sup> Vescovo IGNATIJ (BRJANČANINOV), *Op. cit.*

<sup>53</sup> *Filocalia*, tr. russa Sankt Peterburg 1877, I, p. 21.

<sup>54</sup> Sebbene l'icona sia anzitutto linguaggio dei colori, che sono simbolici al pari delle linee e della forma, noi non scorriamo qui del loro simbolismo e ne accenniamo appena nell'analisi delle singole icone. Il fatto è che, ad eccezione di qualche colore di base, il senso di questo simbolismo è andato quasi completamente perduto nel corso degli ultimi secoli. C'è sempre dunque il rischio di interpretazioni soggettive e arbitrarie. La possibilità di ipotesi che si apre in questo campo è a volte affascinante ma priva di certezze; tali ipotesi non sono dunque quasi mai convincenti, anche se E. Trubeckoj ha saputo individuare alcuni principi generali (si veda *Teologia in colori. Due mondi nell'iconografia russa*, Moskva 1916 [in russo]; tr. it. *Contemplazione nel colore*, Milano 1977). Partendo dal principio basilare del simbolismo ortodosso, bisogna dire che non conviene attribuire un significato simbolico a ciascuna sfumatura di colore, così come, nell'iconografia, non lo si può fare con ogni dettaglio e ogni tratto del disegno. Il simbolismo è contenuto solo nell'essenziale: nei colori di base e nei tratti essenziali della composizione.

<sup>55</sup> L'opinione secondo la quale gli iconografi antichi ignoravano la prospettiva lineare e non potevano quindi utilizzare che quella rovesciata è infondata ed è smentita dall'icona stessa. Guardando per esempio l'icona della Trinità di Rublëv, constateremo che vi sono impiegate entrambe le prospettive, la diretta e la rovesciata. L'apertura sulla tavola e l'edificio sono rappresentati secondo la prospettiva lineare; la tavola, le predelle degli angeli e le loro teste secondo quella rovesciata. Questo impiego simultaneo delle due prospettive è frequente nelle icone, ma è la prospettiva rovesciata a prevalere.

<sup>56</sup> SAN SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO, *Traités théologiques et éthiques*, introduzione, testo critico e note a cura di A. DARROUZÈS, Paris 1967, pp. 86s.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 96-99.

<sup>58</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *Terzo trattato in difesa delle icone*, cap. XVII, in PG 94, col. 1337b.

<sup>59</sup> SAN TARASIO PATRIARCA, Atti del settimo concilio, 4ª sessione.

<sup>60</sup> SAN SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO, *Traités théologiques et éthiques*, introduzione, testo critico e note a cura di A. DARROUZÈS, Paris 1967, p. 115.

<sup>61</sup> SAN SIMEONE DI TESSALONICA, *Dialogo contro le eresie*, in PG 155, col. 113d.

<sup>62</sup> Su questo piano, la creazione di un iconografo è il contrario di quella praticata nell'arte religiosa occidentale o occidentalizzante, dove la libertà è intesa come espressione senza vincoli della personalità del pittore, del suo *io*, dove i sentimenti, la fede, le idee e l'esperienza individuale di quella particolare persona sono posti al di sopra della professione della Verità rivelata oggettiva. Senza il sacramento purificatore della penitenza tutta la creazione del pittore diventa una confessione pubblica, che non purifica e non libera il pittore ma contagia lo spettatore attraverso tutto ciò che suscita in lui. La «libertà» del pittore si realizza così a scapito di quella dello spettatore, al quale viene imposto un atteggiamento individuale che non gli consente di attingere la realtà della Chiesa. Un pittore che, più o meno coscientemente, abbia scelto questa strada, è sottoposto alla sua sensualità e alla sua emotività; l'immagine che egli crea perderà allora inevitabilmente il suo contenuto e il suo significato liturgico. Del resto, un'arte individualista mina l'unità dell'arte ecclesiale, la frammenta, e priva i pittori di legami fra loro e con la Chiesa. In altre parole, il principio di cattolicità cede il passo al culto della personalità, all'originalità, all'isolamento, di cui è manifestazione estrema, ad esempio, la chiesa cattolica romana di Assy (Francia). Il caso di Bernadette di Lourdes è molto significativo in questo senso: «Quando le mostrarono un album di immagini della Madre di Dio, ella respinse con disgusto le rappresentazioni rinascimentali, fu più tollerante verso le immagini di Fra Angelico, ma si soffermò con soddisfazione sulle immagini immobili e impersonali degli affreschi e dei mosaici primitivi» (C. MARTINDALE, *What the Saints looked like*, Catholic Truth Society, London 1947, citato dalla rivista «Zodiaque», 2, *L'agonie de l'art sacré*, p. 24).

<sup>63</sup> SAN SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO, *Traité théologiques et éthiques*, introduzione, testo critico e note a cura di A. DARROUZÈS, Paris 1967, p. 456.

<sup>64</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthod.*, libro II, cap. XXVII, in PG 94, col. 960d.

<sup>65</sup> *Manuale per gli iconografi di Bol'sakov*, ed. a cura di A.I. USPENSKIJ, Moskva 1903, p. 3 [in russo].

<sup>66</sup> *Oros del settimo concilio ecumenico*.

<sup>67</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *Trattato in difesa delle sante icone*, cap. XIX, in PG 94, coll. 1249cd.

<sup>68</sup> Lo sviluppo dell'arte sacra in terra bizantina «fu legato in generale a una serie di crisi prolungate, di rinascite del classicismo antico. Un episodio molto forte di rinascita dell'antico si verificò nel IV secolo, quando il cristianesimo trionfante adottò quasi per intero il repertorio pittorico dell'antichità. Simili ritorni al classico furono un fenomeno sporadico a Bisanzio» (V.N. LAZAREV, *Op. cit.*, I, p. 39 [in russo]). Queste «rinascite del classicismo antico» non erano in realtà altro che echi, nel campo dell'arte sacra, del complesso processo generale di sacralizzazione di tutti gli aspetti della visione antica del mondo. Questo processo di cristianizzazione conduceva alla Chiesa certi aspetti che, non essendo sacralizzabili, non potevano rientrarvi, ma segnavano l'arte sacra con la loro impronta. Così queste «rinascite» vi introducevano la sensualità e l'illusionismo dell'arte antica, completamente estranei all'ortodossia. Più tardi questi stessi elementi, artificiosamente recuperati nell'ambito del Rinascimento italiano, fecero irruzione nell'arte sacra sotto forma di naturalismo, o di idealismo o altro ancora.

<sup>69</sup> Si veda ad esempio il mosaico con la *Deesis* nella galleria meridionale.

<sup>70</sup> Si veda ad esempio il mosaico dell'abside, che raffigura la Vergine in trono nella conca del *bema* (santuario), con il Bambino e l'arcangelo Gabriele.

<sup>71</sup> L'iconografia russa rappresenta la parte più consistente e, per il momento, la più studiata, dell'arte sacra ortodossa. Per questo ci soffermiamo, sia pur solo brevemente, sulle sue caratteristiche, senza parlare dell'arte degli altri paesi ortodossi.

<sup>72</sup> V.N. LAZAREV, *Op. cit.*, p. 94. Considerando che il cristianesimo era già diffuso in Russia prima del X secolo, sembra difficile dubitare dell'esistenza di iconografi locali già prima della cristianizzazione ufficiale, anche se non possediamo alcun dato certo al proposito.

<sup>73</sup> Particolari declinazioni locali definirono il carattere dell'arte. Ad esempio, il gusto del popolo di Novgorod per la semplicità e la forza espressiva si manifesta apertamente nell'arte sacra, come bene intese I. Grabar': «L'ideale degli uomini di Novgorod è la forza e la bellezza è per loro quella della forza; non sempre armoniosi, ma sempre magnifici perché potenti, maestosi, di spirito conqui-

statore. Tale è anche la pittura di Novgorod: alta nei toni del colore, forte e audace, i tratti del pennello condotti con mano sicura, il disegno realizzato senza esitazioni, con autorità e decisione» (I. GRABAR', *I problemi del restauro*, Moskva 1926, p. 57 [in russo]). I pittori di Novgorod utilizzano colori puri, non mescolati, tra i quali dominano il rosso, il verde e il giallo. La tavolozza, molto brillante, si basa sul contrasto delle tinte e le icone esprimono dinamismo sia nella composizione sia nel disegno.

Le icone della regione di Suzdal' si distinguono per il loro tono aristocratico, l'eleganza delle proporzioni e delle linee. Esse «possiedono un tratto che le distingue nettamente dalle icone della scuola di Novgorod: il loro tono generale è sempre un poco freddo, di un bluastrò argenteo, che contrasta con la pittura di Novgorod, la quale tende sempre verso toni caldi, giallastri o dorati. L'ocra e il cinabro dominano a Novgorod; in un'icona di Suzdal' l'ocra non domina mai e se la si incontra essa è sempre dominata da altri toni che producono l'impressione di una gamma bluastra e argentea» (*ibidem*, p. 61).

La tavolozza delle icone di Pskov è solitamente scura e si limita, escludendo il fondo, a tre tinte: il rosso, il marrone e il verde cupo; talvolta addirittura si riduce a due soltanto, il rosso e il verde. È caratteristico degli iconografi di Pskov tracciare i tocchi di luce con l'oro sotto forma di tratteggi paralleli (Ju.N. DMITRIEV, *Guida del Museo russo a Leningrado*, Leningrad-Moskva 1940 [in russo]).

Le icone di Vladimir e, nella loro scia, quelle di Mosca, che prenderà il sopravvento dal XIV secolo, si distinguono fra le altre per l'equilibrio perfettamente studiato fra le diverse tinte, a formare un insieme armonioso. Per questo la tavolozza di Vladimir e poi quella di Mosca, nonostante la presenza di colori molto vivaci, è caratterizzata non dal contrasto ma dall'armonia (A.I. ANISIMOV, *Masterpieces of Russian Painting*, London 1930). I volti nelle icone moscovite si distinguono dai volti sottili dei dipinti di Novgorod per la loro morbidezza tornita.

Tutti questi tratti non hanno naturalmente che un valore indicativo e, sul piano delle nostre attuali conoscenze, dei limiti provvisori. Oltre ai centri di produzione nominati, ve ne sono altri, ancora poco studiati, come Smolensk, Tver, Riazan e altri ancora. Inoltre la scoperta continua di nuove icone obbliga spesso a revisioni critiche.

<sup>74</sup> N.V. POKROVSKIJ, *Saggi sui monumenti dell'arte e dell'iconografia cristiana*, Sankt Peterburg 1900, p. 356 [in russo].

<sup>75</sup> A partire dal momento in cui degli errori cominciarono a infiltrarsi nell'arte sacra e la Chiesa fu costretta a pronunciarsi ufficialmente sulle questioni dell'iconografia, essa ha sempre difeso le forme canoniche dell'arte liturgica, sia attraverso i concili (come quello detto «dei cento capitoli», svoltosi a Mosca nel XVI secolo, o il grande concilio di Mosca del XVII secolo), sia attraverso la voce dei membri della sua gerarchia. Così il patriarca Nikon distrusse, il giorno del Trionfo dell'ortodossia, delle icone dipinte sotto l'influenza occidentale e scagliò l'anatema contro coloro che ne avessero dipinte o conservate. Il patriarca Gioacchino (1679-1690) scrisse nel suo testamento: «Nel nome del Signore la mia volontà è che si dipingano le icone del Dio fatto Uomo, della santissima Madre di Dio e di tutti i santi secondo i modelli antichi [...]. E soprattutto che non se ne dipingano a partire dalle rappresentazioni latine o tedesche, corrotte e inammissibili, che, inventate di sana pianta secondo la fantasia individuale, corrompono la nostra Tradizione ecclesiastica. Se si trovano nelle chiese icone dipinte in modo scorretto, bisogna provvedere a rimuoverle» (*Manuale per gli iconografi di Bol'sakov*, a cura di A.I. USPENSKIJ, Moskva 1903). Nella Chiesa greca, la cui decadenza fu più precoce, a partire dal XV secolo, san Simeone di Tessalonica denuncia, nella sua opera *Contro le eresie* (cap. XXIII), l'infiltrazione nell'arte liturgica di elementi dell'arte profana che snaturano il significato dell'icona: «Nel generale rinnovamento, si dipingono persino le sante icone in modo contrario alla tradizione. In luogo delle vesti e dei capelli dipinti, si decorano le figure con tessuti veri e capelli umani; in questo modo esse non sono più né rappresentazioni né immagini dei prototipi. Vengono dipinte e decorate senza rispetto e ciò contraddice il fondamento stesso delle sante icone».

<sup>76</sup> Come il pensiero religioso non è sempre stato al livello della teologia, la creazione artistica non è sempre stata all'altezza della vera iconografia, neppure ai suoi inizi. Perciò non è possibile attribuire a

ciascuna icona un'autorità incontestabile; non è detto che le icone corrispondano alla dottrina della Chiesa, e talvolta esse possono indurre in errore. In altre parole, si può snaturare la dottrina della Chiesa attraverso le immagini così come attraverso la parola.

<sup>77</sup> I. GRABAR', *Storia dell'arte russa* (parte II di MURATOV), VI, p. 48 [in russo].

<sup>78</sup> Archimandrita SOFRONIO, *Silvano del Monte Athos. Vita, dottrina, scritti*, tr. it., Torino 1978.

<sup>79</sup> SAN SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO, *Catechesi* 32, traduzione, testo critico e note a cura di B. KRIVOCHEINE, III, Paris 1965, p. 243.



## LA TECNICA DELLE ICONE

Leonid Uspenskij

Nel trattare del contenuto e del significato dell'icona, abbiamo guardato all'immagine liturgica senza considerare le tecniche utilizzate per realizzarla: pittura, scultura su pietra, legno o metallo, affresco o mosaico. Va detto tuttavia che è la tempera all'uovo, metodo classico di pittura dell'icona, che offre le maggiori possibilità espressive e che meglio si adatta al senso stesso dell'icona. Questa tecnica deriva da una tradizione plurisecolare, capitale prezioso, preservato con cura, come la tradizione iconografica stessa. Trasmessa di generazione in generazione, essa risale alle origini di Bisanzio e di lì, probabilmente, al mondo antico. Nuovi materiali hanno fatto la loro comparsa nel corso del tempo; essi sono stati studiati con cura e adattati, all'occorrenza, alla pittura delle icone. Ma i procedimenti tradizionali costituiscono tuttora la base stessa della tecnica degli iconografi del nostro tempo.

Realizzare un'icona è un processo complesso che comprende numerose operazioni ed esige conoscenze specifiche e una grande esperienza. Il supporto più tradizionale, e insieme il più adatto, è sempre stato una tavola di legno, la cui scelta ha una grande importanza tanto per la pittura dell'icona, quanto per la sua conservazione. Le essenze non resinose sono considerate le più adatte, per esempio il tiglio, il pioppo, la betulla (l'intonaco vi aderisce meglio), il cipresso e altre. Si impiega anche il pino, ma in presenza della minor quantità possibile di resina. La tavola scelta per l'icona deve essere ben secca, ben lavorata e senza nodi. Per evitare che si deformi e si producano fenditure, si inseriscono sul retro, senza fissarle, due traverse di legno più duro. Sul davanti si ricava solitamente una cavità i cui bordi servono da cornice per l'icona. Questa cornice naturale ha, del resto, una funzione pratica poiché contribuisce a impedire alla tavola di incurvarsi e permette, durante il lavoro, di appoggiare le mani sull'icona – se non è troppo grande – senza toccare la superficie dipinta. Peraltro tale cornice è conforme al senso stesso dell'icona. Se la cornice di un quadro accentua il suo carattere illusionistico, il bordo dell'icona, al contrario, evita la creazione dell'illusione. Affinché l'intonaco aderisca meglio, la superficie della tavola è percorsa da sottili solchi tracciati con uno strumento appuntito. Questa superficie rugosa è ricoperta di colla liquida, che viene lasciata asciugare completamente per ventiquattrore. Si incolla a questo punto un tessuto

fine, che ha un ruolo importante: contribuisce a far aderire meglio l'intonaco alla tavola, impedendo a questa di fendersi; quando il pittore comincerà a lavorare, impedirà all'intonaco di staccarsi.

L'operazione seguente, che consiste nella preparazione e applicazione dell'intonaco (*levkas*), è piuttosto complessa in ragione delle sue conseguenze. Per preparare l'intonaco, si impiega della polvere di alabastro o del gesso di ottima qualità, oltre a della buona colla<sup>1</sup>. Con questa mistura di gesso e colla si ricopre la tavola con più strati sovrapposti, il più sottili possibile. Tra l'applicazione di uno strato e quella del successivo è bene lasciar asciugare perfettamente la tavola, e pulirla dall'eccesso di gesso e dalla polvere. In linea di principio, più gli strati sono sottili, più l'intonaco è resistente. L'intonaco, o *levkas*, deve essere compatto, omogeneo, opaco, di un bianco uniforme, liscio su tutta la superficie e senza fessure.

Sulla tavola così preparata, viene tracciato a pennello o a matita il disegno della futura icona. Se l'iconografo ha scarsa esperienza o non conosce bene il soggetto, può prendere a modello altre icone o utilizzare dei manuali o dei disegni. Guidato dal significato di ciò che deve rappresentare, dalla forma e dalle dimensioni della sua tavola, egli crea la sua composizione e dispone i personaggi<sup>2</sup>. Una volta terminato il disegno, il contorno viene talvolta ripreso con una punta sottile. Questo procedimento, mutuato dalla tecnica dell'affresco, rappresenta un aiuto prezioso durante il lavoro del pittore, poiché permette di conservare intatti i contorni iniziali senza nasconderli con i colori. Va da sé che non è obbligatorio seguire questi contorni. Così, se la forma del disegno non corrisponde per nulla alla macchia di colore giudicato necessario, il suo contorno può essere spostato con l'aiuto di quel colore. Una volta che le linee essenziali del disegno sono state ripassate con la punta, quello viene accuratamente cancellato.

Se una parte della superficie deve essere ricoperta d'oro, questo lavoro viene effettuato prima dell'applicazione dei colori, altrimenti l'oro si mescolerebbe ai colori. Questa procedura riguarda naturalmente solo superfici unitarie, più o meno importanti per dimensioni, come il fondo o le aureole. Quanto alla decorazione a sottili tratti dorati eseguiti con l'oro liquido, per esempio per le vesti di Cristo (procedimento chiamato *assist*), essa si traccia in una fase successiva. Per dorare una superficie, si usa abitualmente l'oro in foglia. Quanto al procedimento, esso rappresenta una operazione delicata che esige una grande abilità.

Dopo la doratura, una buona fase di asciugatura e l'eliminazione dell'oro eccedente, si può cominciare a dipingere. Si versa in un bicchiere un tuorlo d'uovo interamente liberato dall'albume, che rischierebbe di far screpolare il colore; si aggiunge lo stesso volume d'acqua e si mescola bene, unendo anche un poco di aceto di vino per evitare il deterioramento della preparazione<sup>3</sup>. Essa deve essere ben agitata e conservata in un barattolo ben chiuso. Servirà da legante per i colori.

I colori fondamentali nell'iconografia sono le terre (cioè colori minerali) e i colori organici naturali. I colori artificiali sono impiegati solo in via secondaria. Così come per la composizione ed il disegno l'iconografo non si attiene che al significato di



ciò che raffigura, per i colori egli si regola unicamente in base ai principali significati simbolici dei colori per le vesti dei personaggi e, naturalmente, in base ai dati della realtà (per esempio, i capelli scuri o grigi). Il pittore è assolutamente libero nella creazione degli accordi tra i colori, delle sfumature, delle tonalità degli elementi architettonici e dei paesaggi. La tavolozza di un iconografo è del tutto personale.

I colori sono polveri finissime legate con tuorlo d'uovo diluito. Al momento di usare questa soluzione, si aggiunge altra acqua. La quantità di tuorlo impiegata è diversa per ciascun colore. Per esempio il bianco, l'ocra, la terra di Siena e la terra d'ombra ne richiedono una quantità maggiore degli altri colori; la proporzione tra la polvere e il tuorlo dipende totalmente dall'esperienza del pittore. Una volta secco, il colore deve essere opaco e compatto. Se la quantità di tuorlo è eccessiva il colore, asciugandosi, diventerà brillante e si produrranno delle screpolature; se viceversa è troppo ridotta, la pittura perderà facilmente tono, fino a sbiadire. Questi colori rappresentano una materia pittorica estremamente preziosa e comoda. Essi permettono di lavorare per tocchi più densi, come per velature più diluite, e anche di combinare queste due modalità nelle loro infinite varianti. Asciugano velocemente come l'acquarello e questo consente un lavoro rapido; tuttavia non si cancellano altrettanto facilmente; la loro solidità aumenta con il tempo e resistono molto meglio dei colori a olio o all'acquarello alla decomposizione chimica causata dalla luce.

La realizzazione di un'icona si effettua per fasi, secondo ben definite procedure. Per cominciare, tutta la superficie dell'icona è coperta con i toni locali di base senza alcun mezzo tono né ombreggiatura. Sopra questo tono di base, per rispettare la struttura grafica della composizione, si riprende il disegno seguendo la traccia della punta fine con colori più scuri dello stesso tono. Per tutte le parti eccetto che per i volti, vale a dire per le figure, i paesaggi e ogni altro elemento, si impiega uno di questi due procedimenti: o si fanno le ombre con i colori molto liquidi, senza toccare le zone illuminate, oppure il tono di base serve come parte scura e si dipingono le zone illuminate per strati successivi sempre più chiari e sempre più piccoli, sfumandoli dal lato dell'ombra. Si procede con colori liquidi applicati in strati trasparenti, che si chiamano *plav'*. Questo procedimento è molto variabile e il suo impiego dipende unicamente dalla personalità del pittore e dal suo gusto artistico. Esso esige molta abilità ed esperienza, poiché bisogna tener conto di tutti gli effetti, positivi e negativi, del modo in cui un tono traspare sotto l'altro, compreso il bianco dell'intonaco. I volti sono dipinti anche utilizzando successivamente diversi procedimenti e procedendo sempre dal tono scuro di base verso i toni più chiari; questo principio fondamentale di procedere dall'ombra alla luce risale, attraverso Bisanzio, alla tecnica del ritratto ellenistico. Sulle zone chiare, si ripassano i contorni che sono stati sfumati attraverso strati liquidi e si disegnano i dettagli. Si applicano poi i tocchi più chiari, sui volti e sulle altre zone che rappresentano le parti più illuminate delle forme raffigurate. Si completa infine l'icona con le necessarie iscrizioni e si lascia asciugare per più giorni.

Una volta ultimata la fase di asciugatura, l'icona è ricoperta di olifa. Si tratta di un olio di lino cotto preparato secondo diverse ricette. Abitualmente si aggiungono all'olio bollente diverse resine, in particolare d'ambra. Ricoprire un'icona con l'olifa esige molta esperienza poiché si corre il rischio, per mancanza di abilità, di rovinare tutto il lavoro. La funzione dell'olifa è duplice: anzitutto questo strato protegge i colori dall'azione distruttrice dell'umidità, della luce, dell'aria; in secondo luogo aggiunge profondità ai colori, conferendo più trasparenza e donando all'icona nel suo complesso un tono dorato. Abitualmente la pittura tiene conto di questa azione unificante dell'olifa. Ma lo strato di olifa steso sulla superficie per preservare il dipinto assorbe facilmente la polvere e la fuliggine; i colori perdono così la loro brillantezza e, col tempo, l'icona diventa più cupa. Tuttavia, una volta eliminato questo strato superficiale di olifa, i colori appariranno in tutta la loro brillantezza originaria (si veda, per esempio, l'icona della martire Parasceve, dove una parte del vecchio strato di olifa è stato lasciato nell'angolo a destra in basso). L'olifa rappresenta il modo più sicuro e il migliore per conservare un'icona. Nessuna vernice può essere comparata ad esso. Esso penetra tutti gli strati della pittura fino all'intonaco, consolidandoli e trasformandoli, col tempo, in una massa omogenea pietrificata. Se le antiche icone si sono conservate fino ai giorni nostri in tutta la freschezza e lo smalto dei loro colori, lo dobbiamo soprattutto all'olifa.

Questo, in breve, il procedimento di realizzazione di un'icona. Questo procedimento esige in ogni caso una buona conoscenza dei materiali che entrano nella composizione e una competenza sicura sul loro impiego. È superfluo parlare della solidità della tecnica iconografica, che è testimoniata dalle icone stesse. Diversamente dagli altri pittori l'iconografo, oggi come nell'antichità, partecipa alla creazione dell'icona dal principio (in ogni caso dalla preparazione dell'intonaco) fino alle ultime operazioni. Egli conosce quindi le sostanze che adopera, le loro caratteristiche, e può sempre tener conto delle loro diverse proprietà. Va notato che, nonostante la complessità e le difficoltà legate alla tecnica della pittura all'uovo, gli iconografi non hanno adottato, quando è apparsa, la pittura a olio, se non nell'iconografia decadente. In Russia, in particolare, essa è stata accolta solo nel XVIII secolo, e solo parzialmente. Il punto è che, senza dubbio a causa del suo carattere «sensuale», la pittura ad olio è inadatta a tradurre l'ascesi, la ricchezza spirituale e la gioia proprie dell'icona.

La scelta dei materiali di base che entrano nella preparazione dell'icona è significativa. Nel loro insieme essi rappresentano un massimo di partecipazione del mondo visibile alla creazione dell'icona. È come se i rappresentanti del mondo vegetale, del regno minerale, del mondo animale avessero ciascuno un proprio ruolo. I materiali fondamentali (l'acqua, il gesso, i colori, l'uovo) sono presi al loro stato naturale e non sono che purificati e lavorati insieme. L'uomo, attraverso il lavoro delle sue mani, li conduce a servire Dio.

Così le parole pronunciate da Davide al momento della benedizione dei materiali preparati per la costruzione del tempio di Gerusalemme «tutto proviene da te;

noi, dopo averlo ricevuto dalla tua mano, te l'abbiamo ridato» (1 Cr 29,14) sono ancora più adatte all'icona, nella quale la materia serve a manifestare l'immagine divina. Quanto al significato supremo, queste parole lo trovano nella liturgia, al momento dell'offerta dei santi doni che devono diventare il corpo e il sangue di Cristo: «le cose tue, scelte fra quelle che sono tue, noi te le offriamo in tutto e per tutto». Così la materia stessa, che l'uomo offre a Dio attraverso l'icona, sottolinea a sua volta il significato liturgico di quest'ultima.

## Note

<sup>1</sup> Tra le molte ricette utilizzate per la preparazione dell'intonaco, la più semplice in uso oggi fra gli iconografi è la seguente: si diluiscono 12 gr di gelatina in 200 gr d'acqua calda (un tempo si impiegava la colla di pesce e la preparazione era differente). Con questa colla liquida si ricopre la tavola una prima volta e si fissa la tela. Si utilizza la medesima proporzione di colla e di acqua per l'intonaco. Il primo strato è steso con un intonaco più forte dei successivi. Si aggiungono lentamente alla colla liquida tre cucchiaini da tavola ben pieni di gesso e, trascorso un poco di tempo, si mescola bene e si ricopre la tavola con l'aiuto di un pennello. Per gli altri strati, si aggiungono a questa stessa mistura cinque cucchiaini di gesso. Si ricopre la tavola per strati successivi, ogni volta riscaldando l'intonaco a bagnomaria.

<sup>2</sup> Esistono manuali antichi e anche contemporanei. I disegni riprodotti in questo volume sono stati fatti ai nostri giorni, a Parigi, per guidare il lavoro dell'iconografo.

<sup>3</sup> In estate è necessario aggiungere più aceto; ne basta meno in inverno e in ogni caso in quantità inferiore al volume dell'uovo. In Italia in luogo dell'aceto si utilizzava del succo di fichi, in Germania della birra, in Russia del kvas.



## I PRINCIPALI TIPI DI ICONA

Leonid Uspenskij, Vladimir Losskij

### *L'iconostasi*

L'iconostasi è uno degli elementi più importanti che costituiscono la chiesa ortodossa. Si tratta di un tramezzo di icone che separa il santuario, dove si rinnova il sacramento eucaristico, dalla navata, dove convengono i fedeli. È formata da numerosi ordini di icone collocate su strutture orizzontali in legno, ora con sequenze continue, come nelle iconostasi del xv secolo, ora separate da semicolonne; ciò produce l'effetto di una moltitudine di icone circondate da cornici, spesso scolpite, dorate o coperte di pitture.

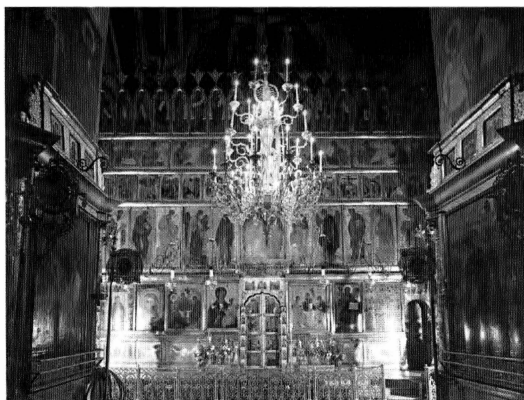
È noto che nella sua forma primitiva, quella di una «barriera» a protezione dell'altare, l'iconostasi esisteva nelle chiese cristiane fin dai tempi più remoti. Ne troviamo menzione presso i Padri della Chiesa – ad esempio in san Gregorio di Nazianzo e in san Giovanni Crisostomo – o anche negli storici, come in Eusebio, vescovo di Cesarea. La forma e l'altezza di questa «barriera» primitiva erano variabili. Si trattava talvolta di basse transenne o di balaustre sulle quali ci si poteva appoggiare; altrove di cancelli più alti, o ancora di sequenze di colonne chiuse da un architrave. Erano realizzate spesso in materiali particolarmente preziosi, ornati da dipinti o sculture. Dalla parte dell'altare esse erano dotate di una cortina che poteva essere aperta o chiusa a seconda delle fasi di svolgimento del culto. In questo modo la «barriera» dell'altare lo rendeva nello stesso tempo visibile e invisibile.

L'evoluzione di questa tipologia di tramezzo cominciò assai presto. Già a Bisanzio vi si collocavano le icone del mese (menologi) e quelle delle feste. Dapprima sotto, poi sopra l'architrave si trovava, al centro sopra le porte regali, l'icona del Cristo, poi l'icona tripartita rappresentante il Signore con ai lati sua Madre e san Giovanni il Precursore (poteva trattarsi di un'unica tavola ovvero di tre pannelli accostati fra loro), immagine che viene indicata co-

me *Deesis*. Proprio questa icona tripartita, importata da Bisanzio in Russia, divenne il punto di partenza per lo sviluppo dell'iconostasi ortodossa. Questo processo avvenne per aggiunta di altre icone a formare intere file. Fra il XIII e il XIV secolo esistevano già, in Russia, iconostasi a più ordini di icone.

Per comprendere il significato liturgico e il senso dell'iconostasi è necessario soffermarsi, se pure brevemente, sul simbolismo della chiesa stessa, così come ce lo hanno trasmesso i Padri e che è alla base tanto della costruzione delle nostre chiese, quanto della distribuzione della loro decorazione. Questo simbolismo esprimeva semplicemente, almeno per i primi secoli, un'idea generale di chiesa in quanto luogo santificato dalla presenza divina, colmo durante le celebrazioni di angeli e di uomini giusti e santificati. Questa idea generale (al tempo più vissuta che espressa) cominciò a svilupparsi sempre più a partire dal IV secolo. In quest'epoca la liturgia cristiana assume forme definite; nello stesso periodo, in funzione delle esigenze del culto, si elabora una struttura precisa per la chiesa e una distribuzione esatta delle sue parti, ciascuna con una propria decorazione<sup>1</sup>. Già Eusebio dedica a questo simbolismo una descrizione assai dettagliata nel suo elogio del vescovo Paolino nell'occasione della costruzione della chiesa di Tiro<sup>2</sup>.

Il simbolismo della chiesa è basato sul sacrificio espiatorio di Cristo e sullo scopo ultimo di questo sacrificio, che costituisce l'essenza stessa del Cristianesimo, cioè la trasfigurazione futura dell'uomo e, attraverso di lui, del mondo. Nel suo insieme la chiesa è dunque immagine di questo mondo a venire, un mondo rinnovato nel quale Dio «si realizza interamente in tutte le cose» (Ef 1,23).



2. L'interno della cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di San Sergio, a Sergiev Posad, con l'iconostasi a cui lavorò la bottega di Andrej Rublëv.

⇒ Tav. 1

Scriva san Giovanni Damasceno «[...] e la legge e tutto ciò che era conforme alla legge era una sorta di ombra dell'immagine a venire, cioè del culto che noi ora rendiamo; e il culto che noi ora rendiamo è un'immagine del bene che verrà; quanto alle realtà stesse (si veda Eb 10,1), è la Gerusalemme celeste, immateriale e non fatta da mani d'uomo, come disse l'apostolo divino: noi non abbiamo quaggiù città stabili, ma cerchiamo quella futura (Eb 13,14), quella città che è la Gerusalemme celeste il cui architetto e costruttore è Dio stesso (Eb 11,10). In effetti, tutto ciò che era conforme alla legge e tutto ciò che è conforme al nostro culto non esiste se non in vista di questa città<sup>3</sup>».

Conformemente a questa spiegazione, ciascuna delle parti della chiesa neotestamentaria riceve il suo significato in base alla sua posizione nell'insieme e al suo ruolo nel culto. Secondo i commenti di san Massimo il Confessore e san Sofronio, patriarca di Gerusalemme, la chiesa è immagine del mondo spirituale e del mondo sensibile, dell'uomo spirituale e materiale. Il santuario simboleggia il primo, la navata il secondo. Tuttavia queste due parti formano un tutto inseparabile, la prima illuminando e alimentando la seconda, che diventa così una espressione sensibile della prima. Tale rapporto ristabilisce l'ordine cosmico violato dall'uomo attraverso il peccato. Questa spiegazione sarà in seguito ripresa e sviluppata più nel dettaglio nei commenti sul simbolismo della chiesa e del culto scritti da san Germano, patriarca di Costantinopoli e grande difensore dell'ortodossia durante il periodo iconoclasta, e da san Simeone, metropolita di Tessalonica. Secondo il primo «la chiesa è il cielo sulla terra, dove vive e dimora Dio che è

1. Schema di un'iconostasi:

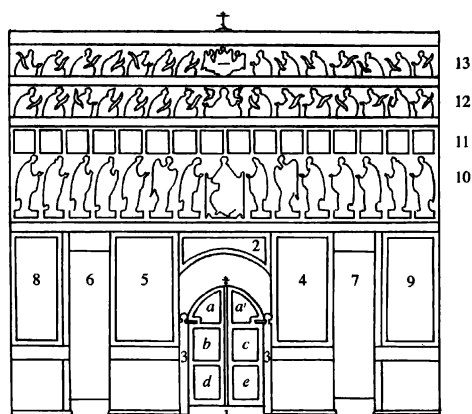
1. Porte sante; a e a':  
Annunciazione; b, c, d, e:  
I quattro evangelisti.

2. L'Ultima Cena. 3. Gli  
stipiti delle porte sante,  
con le immagini dei santi  
Padri liturgisti. 4. Icona di

Cristo, o icona  
dell'avvenimento o del  
santo a cui la chiesa è  
dedicata. 5. Icona della  
Madre di Dio. 6 e 7. Porte  
nord e sud, con le icone  
degli arcangeli o dei santi  
diaconi. 8 e 9. Altre icone.

10. Il cén. 11. Icone delle  
feste liturgiche.

12. L'ordine dei profeti.  
13. L'ordine dei patriarchi.



sopra i cieli; essa è glorificata più dell'arca dell'alleanza. Essa è prefigurata dai patriarchi, fondata sugli apostoli [...], annunciata dai profeti, adornata dalle gerarchie, santificata dai martiri e, attraverso l'altare, edificata sulle loro sante reliquie»<sup>4</sup>. Essa rappresenta, dice san Simeone di Tessalonica, «ciò che è sulla terra, ciò che è in cielo e ciò che oltrepassa il cielo», precisando che «il nartece corrisponde alla terra, la navata al cielo e il santissimo santuario a ciò che sta sopra i cieli»<sup>5</sup>. La decorazione della chiesa è organizzata sulla base di questo simbolismo; lungi dall'essere una scelta casuale di immagini diverse, essa rappresenta dunque un sistema definito in base alla zona della chiesa nella quale è collocata.

Il significato della «barriera» che protegge il santuario è legato a questa concezione della chiesa. I Padri la paragonano al confine tra due mondi: il divino e l'umano, il mondo eterno e il mondo transitorio (si veda ad esempio il *Poema ai vescovi* di san Gregorio di Nazianzo, detto anche Teologo). Spiega san Simeone di Tessalonica: «le colonne dell'iconostasi simboleggiano [...] il limite che separa lo spirituale dal sensibile. Sopra queste colonne l'architrave (κοσμήτης) significa la linea d'amore tra esseri celesti e terreni. E di conseguenza, sopra il *kosmitis*, tra le sante icone, si





rappresentano il Salvatore e sua Madre; ciò significa che, pur abitando i cieli, essi dimorano anche tra gli uomini»<sup>6</sup>.

Questo significato della «barriera» dell'altare trova, come vedremo, la sua espressione più completa ed evidente nell'iconostasi, che si è sviluppata a poco a poco. Limite che separa il mondo divino dall'umano, essa costituisce allo stesso tempo un legame tra questi due mondi, che vengono uniti in un tutto organico per mezzo delle immagini; in effetti queste immagini esprimono uno stato dell'universo nel quale ogni separazione è abolita, lo stato cioè della creatura riconciliata con Dio e pacificata nel suo seno. Al confine tra l'umano e il divino, l'iconostasi rivela insomma in modo visibile, e in tutta la sua pienezza, le vie che conducono a questa riconciliazione.

L'iconostasi qui illustrata è un polittico di quindici elementi datato alla metà del XVI secolo<sup>7</sup>. Essa rappresenta la composizione classica di un'iconostasi ortodossa. Polittici di questo tipo servivano per la preghiera nelle case private; grazie alle loro piccole dimensioni (la nostra misura 56 cm di altezza per una lunghezza di cm 196) potevano essere portate in viaggio o durante le campagne militari. Essa si distingue dalle iconostasi delle chiese per l'assenza

4. Iconostasi portatile,  
cm 56x196, XVI secolo;  
collezione Dr John Sinsky.



della parte inferiore, che contiene icone relative al culto locale e tre porte: al centro quella che conduce al santuario e si chiama «porta regale», a nord quella che si apre verso la protesi, a sud quella che dà accesso alla sacrestia. Manca ugualmente il registro superiore di icone, quelle dei patriarchi che rappresentano la Chiesa veterotestamentaria da Adamo a Mosè che prefigurava la Chiesa neotestamentaria.

Più in basso (nel registro che corrisponde cioè all'ordine superiore della nostra iconostasi) si incontra la schiera dei profeti, che recano lunghi filatteri dispiegati con i testi delle loro profezie sull'incarnazione divina. Al centro di questo ordine troviamo l'immagine del compimento di queste profezie, quella della cosiddetta Vergine del Segno o orante (si veda oltre, l'analisi di questa icona). Contrariamente a ciò che vediamo nell'ordine inferiore della nostra iconostasi, dove i movimenti e le attitudini dei personaggi non differiscono se non di pochissimo, qui i gesti dei profeti sono molto diversificati. Tutti orientati verso il centro, ognuno di essi assume tuttavia una postura e compie un movimento diverso. Ciascuno profetizza a proprio modo e tiene in maniera diversa il proprio filatterio. Questo ordine raffigura la Chiesa veterotestamentaria da Mosè fino a Cristo: essa annuncia e prepara la Chiesa neotestamentaria. Questo ordine, insieme con quello dei patriarchi, rappresenta allo stesso tempo gli antenati di Cristo secondo la carne. Così l'icona dell'Incarnazione al centro indica il legame immediato tra l'Antico e il Nuovo Testamento. I profeti sono rappresentati qui secondo il seguente ordine: a destra dell'icona del Segno (a sinistra per chi guarda) i profeti Davide, Zaccaria (padre del Precursore), Mosè, Samuele, Naum, Daniele, Abacuc; a sinistra (a destra per chi guarda) Salomone, Ezechiele, Aggeo, Elia, Malachia, Eliseo, Zaccaria.

Il registro successivo dell'iconostasi è quello delle feste. Esso rappresenta una serie di immagini di avvenimenti del Nuovo Testamento che la Chiesa festeggia con una particolare solennità come altrettante tappe dell'azione provvidenziale di Dio nel mondo, per così dire una sorta di accrescimento della Rivelazione. È l'origine del «culto che noi oggi rendiamo», cioè il compimento di ciò che era stato annunciato e prefigurato nei registri superiori. Queste feste rappresentano l'intera dottrina della Chiesa; sono le «perle dei dogmi divini», secondo l'espressione del santo patriarcha Germano. Nelle iconostasi delle chiese, questo ordine è generalmente composto dalle icone della Resurrezione di Cristo e delle dodici grandi feste cristiane: sei del Signore (Natività, Cande-

lora/Presentazione al tempio, Epifania/Battesimo, Trasfigurazione, Ingresso a Gerusalemme, Ascensione), quattro della Vergine (Natività, Presentazione al tempio, Annunciazione, Dormizione), la Pentecoste e l'Esaltazione della Croce, distribuite secondo il calendario dell'anno liturgico. Se lo spazio lo consente, come nell'iconostasi qui riprodotta, si aggiungono icone di altre feste meno importanti e l'icona della Crocifissione. Sulla nostra iconostasi, la ripartizione delle icone non corrisponde al ciclo liturgico. Da sinistra a destra abbiamo: Natività della Vergine, Presentazione della Vergine al tempio, Annunciazione, Battesimo di Cristo, Candelora, Ingresso di Cristo a Gerusalemme, Donne mirofore al sepolcro, Crocifissione, Discesa agli Inferi, Resurrezione di Lazzaro, Natività di Cristo, Trasfigurazione, Ascensione, Esaltazione della croce, Dormizione, Pentecoste. Il senso e il contenuto di queste feste è trattato più avanti.

Il registro seguente dell'iconostasi è chiamato *čin*. Si tratta di uno sviluppo della *Deesis* (il trittico dell'antico velo del santuario). Il termine Δέησις significa preghiera; in questo caso sono la Madre di Dio e san Giovanni Battista a stare in preghiera davanti al Salvatore. La Madre di Dio è sempre alla sua destra, secondo le parole del salmo (45,10): «alla tua destra sta la regina». Il termine *čin* significa ordine. Questo ordine si è creato aggiungendo alla Madre di Dio e a san Giovanni Battista, che stanno in preghiera davanti al Cristo, i membri delle diverse santità celesti e angeliche: angeli, apostoli, gerarchie e altre ancora<sup>8</sup>.

L'ordine nel quale essi figurano nell'iconostasi che riproduciamo è il seguente: a lato della Vergine l'arcangelo Michele, l'apostolo Pietro, san Basilio il Grande, san Giovanni Crisostomo, san Zosima il grande martire san Giorgio; a lato di san Giovanni Battista l'arcangelo Gabriele, l'apostolo Paolo, san Gregorio il Teologo, san Nicola, san Savvatij, il grande martire Demetrio.

Uno stesso movimento accomuna i santi qui rappresentati, ordinati in una fitta, regolare sequenza: il loro slancio di preghiera verso il Signore assiso in trono. Attraverso il ritmo del loro movimento, essi coinvolgono, per così dire, lo spettatore, nella loro solenne processione. Le proporzioni allungate dei loro corpi, la loro attitudine di profonda contemplazione donano loro una eleganza e una leggerezza particolari. I loro armoniosi contorni definiscono delle figure nettamente stagliate sul fondo, che liberamente, e con grazia, si spingono verso il centro, come mosse da un vento leggero.

Il *čin* esprime il compimento dell'incarnazione divina, la pie-

nezza della chiesa del Nuovo Testamento. Per questo si trova al centro dell'iconostasi. Le singole immagini dei santi qui rappresentati non fanno riferimento al servizio che essi hanno compiuto sulla terra, benché esso sia evocato attraverso le loro vesti e i loro attributi. Ciò che qui è rappresentato è il compimento di ogni tipo di servizio, di ogni particolare cammino: il fatto cioè di rimanere in preghiera davanti al trono di Dio. Il ritmo regolare esteriore con cui sono disposti i personaggi è l'espressione di un ordine interiore; è l'immagine della realizzazione dell'ordine regolare dell'universo, l'ordine della vita a venire quando Dio sarà «tutto in tutti» (1 Cor 15,28), la contemplazione della gloria divina. Questo concetto è qui sottolineato dall'immagine stessa del Salvatore. Egli è rappresentato assiso in trono, con gli attributi della gloria divina, la mandorla nella quale si incrociano i raggi luminosi che da lui provengono, circondato dalle potenze celesti, con i simboli degli evangelisti negli angoli.

La mandorla è inscritta in due rettangoli che formano una stella a otto punte, simbolo dell'ottavo giorno della creazione, il secolo a venire<sup>9</sup>. Questa iconografia di Cristo è una manifestazione, attraverso l'immagine, della visione profetica della gloria del Signore: «il Signore entra nel suo regno, si ammantava di splendore» (Sal 93,1 – *prokimenon* della domenica). Questo tipo iconografico ha anche altri aspetti; ad esempio al centro delle icone del Giudizio universale si rappresenta la *Deesis* con Cristo atteggiato nello stesso modo, in veste di Giudice venuto nella gloria. L'idea del giudizio non è del resto del tutto esclusa dal *čin*: tutta questa sfilata nel suo insieme rappresenta l'intercessione della Chiesa per i peccati del mondo. Questa iconografia del Cristo lo mostra dunque al centro del *čin* come capo della sua Chiesa e come Redentore che si è sacrificato per i peccati degli uomini. Per questo, nella nostra icona, egli tiene il Vangelo aperto sulle parole: «Venite a me, voi tutti che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò» (Mt 11,28); egli è l'amore perfetto che accoglie tutti coloro che vengono a lui<sup>10</sup>.

L'ordine inferiore dell'iconostasi, detto locale, è rappresentato qui dalla sua parte centrale, le porte regali. Ai lati di queste porte trovano posto due grandi icone: sono abitualmente quella del Cristo e, alla sua destra (a sinistra per chi guarda), quella della Madre di Dio con il Bambino Gesù. Talvolta l'icona del Cristo è sostituita da quella dedicata alla festa o al santo cui la chiesa è consacrata. Sulle porte nord e sud si rappresentano due arcangeli, Michele e Gabriele, oppure i santi diaconi, in quanto assistenti all'amministrazione del Sacramento. Se resta dello spazio, esso è



5. Deesis: Salvatore tra le potenze, Andrei Rublëv e aiuti.

⇒ TAV. 6

riempito con altre icone. Questo registro ha mantenuto anche il suo antico nome di «registro della venerazione», dovuto al fatto che le icone del mese in corso o quelle dei santi o delle feste celebrate si trovavano sulla «barriera dell'altare», prima di essere tolte e collocate sul leggio per essere venerate. Questa denominazione si è conservata senza dubbio perché le icone locali, trovandosi qui ad una altezza accessibile, diventano oggetto di preghiere e venerazione più diretta: ad esempio si possono abbracciare, o si possono accendere ceri davanti ad esse. È soprattutto a queste immagini che possono essere riferite le parole di san Simeone di Tessalonica sui personaggi rappresentati: «essi si trovano a un tempo in cielo e fra gli uomini». Questo registro dell'iconostasi non solo non è sottoposto all'ordine rigoroso degli altri, ma è spesso addirittura asimmetrico. Le icone che lo compongono sono molto varie e la loro scelta dipende dalle esigenze locali e dal tipo di chiesa cui sono destinate.

### *Le porte regali o sante*

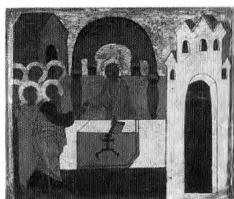
È plausibile che le porte regali siano esistite fin dall'apparire delle prime «barriere d'altare». Si tratta di una porta a due battenti la cui parte alta è tagliata, montata su colonnine di legno. Secondo gli autori ecclesiastici, le porte regali sono ornate di icone fin dai tempi più antichi<sup>11</sup>. Esse sono generalmente distribuite come nell'esempio qui riportato, cioè nel modo seguente: nella parte superiore l'Annunciazione, con la Madre di Dio sul battente di destra (per chi guarda) e l'arcangelo Gabriele a sinistra. Più in basso i quattro evangelisti, due per lato: sotto l'immagine dell'arcangelo san Giovanni il Teologo e san Luca; sotto quella della Vergine gli evangelisti Matteo e Marco. Ai lati, sulle colonnine, sono rappresentati i padri liturgisti.

Le porte regali sono l'ingresso al Santo dei Santi, il santuario; solo i celebranti possono accedervi attraverso queste porte ed esclusivamente in determinati momenti, quando la liturgia lo richiede. Conformemente al significato simbolico del santuario, questa porta rappresenta l'ingresso al regno di Dio. È per questo che vi si rappresentano i nunzi di questo regno – gli evangelisti –, così come l'Annunciazione che realizza la «buona novella» che essi proclamano.

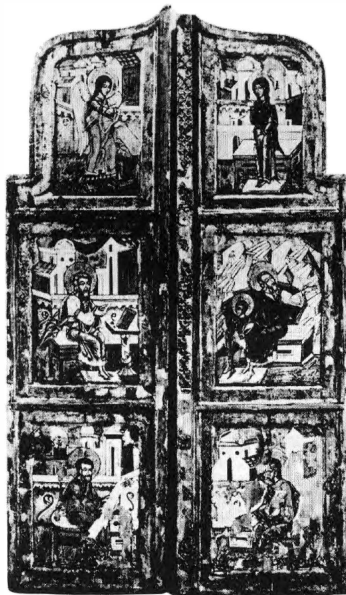
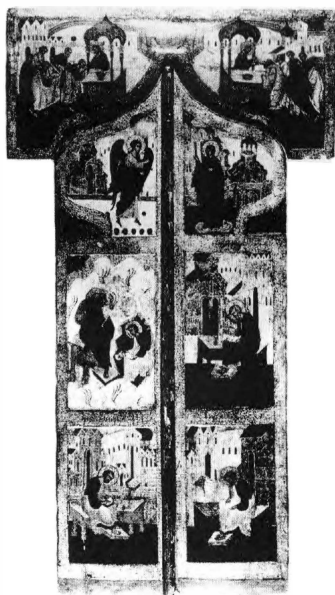
Immediatamente sopra le porte regali, su un pannello sagomato in base alla forma delle porte stesse, è rappresentato il Cristo

che distribuisce la comunione, cibo divino, agli apostoli. Questa immagine è la versione liturgica della Santa Cena, talvolta collocata nel registro delle feste<sup>12</sup>. Il tema della comunione degli apostoli sottolinea in particolare il ruolo di Cristo come grande sacerdote, qui direttamente espresso attraverso la sua azione sacerdotale. La caratteristica di questa immagine è che la stessa composizione è ripetuta due volte: si rappresenta così la comunione sotto le due specie, come d'obbligo nella Chiesa ortodossa. Da un lato sei apostoli avanzano per ricevere il pane conformemente alle parole del Signore: «Prendete e mangiate, questo è il mio corpo...»; dall'altro lato altri sei apostoli si avvicinano al calice, secondo le parole: «Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue, quello della Nuova Alleanza...» (Mt 26,26-28). Questo sacramento, raffigurato immediatamente al di sopra del punto in cui i fedeli ricevono la comunione, si perpetua oggi, amministrato dai successori degli apostoli ai membri della Chiesa, unendoli fra di loro e con il Cristo, che li rende partecipi della sua carne e della sua divinità, secondo le parole di san Giovanni Damasceno<sup>13</sup>.

Questo, in breve, il significato dei vari registri nell'iconostasi ortodossa classica. Il suo sviluppo, con l'aggiunta e la distribuzione delle icone, fu senza alcun dubbio stimolato dalla necessità di



6. 7. *Eucaristia; Russia, 1500 circa.*



8. a. *Porte sante o regali, Russia, XVI secolo.*  
b. *Porte regali, Museo Nazionale di Przemysl, Polonia.*



9. 10. *Comunione col pane  
e comunione col vino;  
Sergiev Posad, cattedrale  
della Trinità nel monastero  
della Trinità di San Sergio,  
1425-1427.  
⇒ Tavv. 3-4*

far comprendere il dogma cristiano. Così il ruolo che un tempo era della «barriera» d'altare non solo si è conservato, ma si è rivestito di un nuovo significato, prima sconosciuto. Separando il santuario dalla navata (il divino dall'umano), l'iconostasi, come l'antica «barriera», sottolinea le loro differenze gerarchiche, la gravità e il significato del Sacramento che si compie dentro il santuario. L'iconostasi manifesta anche il legame tra i due mondi, cielo e terra, rivelandolo attraverso l'immagine: essa presenta ai fedeli, su un'unica superficie e in modo conciso, le vie della riconciliazione tra Dio e l'uomo, il fine e le conseguenze del sacrificio espiatorio di Cristo, la discesa di Dio e l'elevazione dell'uomo. In un ordine rigoroso e consequenziale i diversi registri dell'iconostasi illustrano le tappe dell'Economia divina.

Da Dio all'uomo, dall'alto verso il basso, la rivelazione divina si manifesta gradualmente; essa procede in seno agli avvenimenti prefigurati dai patriarchi e predetti dai profeti dell'Antico Testamento, fino alla serie delle feste liturgiche che rappresentano il compimento di tutto ciò che è stato preparato dall'Antico Testamento. Da qui si giunge alla piena realizzazione del divino disegno di salvezza, che deve ancora venire: l'immagine del Regno di Dio, l'ordine della *Deesis*, il *čin*. Al di sotto di questi ordini avvie-



11. *Porte regali di  
un'iconostasi, Onufri.  
⇒ Tav. 2*

ne il contatto diretto fra Dio e l'uomo; queste sono le vie dell'ascesa dell'uomo verso l'alto: l'accettazione della predicazione evangelica, la comunione che si realizza attraverso la preghiera, l'unione della volontà umana alla volontà divina (a questo proposito l'icona dell'Annunciazione rappresenta l'unione delle due volontà<sup>14</sup>), infine la comunione resa possibile dal sacramento eucaristico. Per queste vie l'uomo compie la sua ascesa verso l'ordine della *Deesis*, entra nell'unità cattolica della Chiesa, diventa «un solo corpo con il Cristo» (Ef 3,6). Esteriormente questa unità si esprime in particolare, nel culto, attraverso la pratica dell'incenso: il prete o il diacono incensano dapprima le icone, poi le persone presenti, salutando l'immagine divina nell'uomo e unendo in un solo gesto i santi rappresentati e i fedeli, la Chiesa celeste e la Chiesa terrena.

È essenzialmente fra il xiv e il xv secolo, periodo nel quale in Russia l'esperienza di santità e la pittura di icone raggiungono il loro apogeo, che ha inizio lo sviluppo dell'iconostasi, la cui evoluzione durerà fino al xvi secolo. La comprensione profonda del significato dell'icona che caratterizza questa epoca si manifesta nel contenuto e nella forma dell'iconostasi classica. Si può dunque dire che questa sia stata l'espressione esteriore e il coronamento del periodo aureo dell'esperienza di santità in Russia.

L'iconostasi qui riprodotta è uno dei migliori esempi noti di iconostasi portatili e, in quanto tale, consente di avere un'idea solo parziale dell'iconostasi classica all'interno della chiesa. Le dimensioni e soprattutto i colori giocano infatti un ruolo essenziale. Immaginiamo questa iconostasi a colori, con i personaggi del *čin* alti circa tre metri e tutte le altre figure in proporzione: avremo allora un'idea dell'insieme grandioso che fu creato, nel 1408, a Vladimir con la collaborazione di sant'Andrej Rublëv.

### *Le icone di Cristo*

«Il Verbo di Dio che niente limita (ἀπερίγραπτος), in Te, Madre di Dio, si è limitato (περιεγράφη) nella nostra carne. Egli ha emendato l'immagine sporcata nei tempi antichi e l'ha riempita della bellezza divina».

In questo *kondakion*, cantato nella festa dell'Ortodossia (la prima domenica di Quaresima), quando la Chiesa celebra la vittoria delle sante icone e anche il trionfo finale del dogma dell'Incarnazione, si trova implicitamente tutta la dottrina di quella che è «l'immagine» per eccellenza. «L'immagine del Dio invisibile, gene-



rato prima di tutte le creature» (Col 1,15), l'ipostasi del Logos è una «dichiarazione concisa e chiara della natura del Padre»<sup>15</sup>. «L'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, ebbe dunque il Verbo divino come archetipo»<sup>16</sup>. «Per questo l'incarnazione del Figlio rinnova l'immagine che aveva perso la sua somiglianza a causa del peccato dell'uomo»<sup>17</sup>: essa non è solo una perfetta teofania, ma anche la realizzazione dell'uomo perfetto alla quale il primo Adamo non era potuto giungere. L'icona di Cristo, Dio fatto uomo, è l'espressione per immagini del dogma di Calcedonia, poiché rappresenta la Persona divina incarnata, il Figlio di Dio divenuto Figlio dell'uomo «consustanziale al Padre» nella sua divinità, «consustanziale a noi» nella sua umanità.

Se il Cristo, «ultimo Adamo» (1 Cor 15,45), si è dimostrato archetipo del «primo uomo», d'altra parte, attraverso la sua Economia redentrice, Egli ha rivestito la somiglianza della natura umana decaduta, che è una «dissomiglianza» appartenente all'aspetto del «Servitore», dell'«uomo dei dolori» (Is 53,3). Così, pur rimanendo ancora «Immagine veritiera», Cristo ha unito i due aspetti durante la sua vita terrena: quello della gloriosa somiglianza e quello della dissomiglianza kenotica, «forma di Dio» e «forma di servo» (Fil 2,6-7), la prima dissimulata dalla seconda agli occhi del corpo. Persino i discepoli più vicini al Cristo lo videro solo una volta, prima della sua Passione, nella gloria della sua umanità deificata, sul monte Tabor.

La Chiesa, che vede il Cristo con gli occhi di una fede imperturbabile, mostrerà sempre, negli inni liturgici e nelle icone, il Dio fatto uomo che conserva la sua maestà sin nell'abbassamento.

### *Il Salvatore Acheropita*

L'icona «non fatta da mano d'uomo» (ἀχειροποίητος) o «l'icona del Signore sul sudario» (μανδήλιον), conosciuta in Occidente con il nome di Volto Santo, occupa un posto centrale fra le icone di Cristo. L'espressione «Acheropita» trova il suo vero significato nel contesto della Scrittura (Mc 14,58): l'immagine «non fatta da mani d'uomo» è prima di tutto il Verbo incarnato che si è «mostrato» nel «tempio del suo corpo» (Gv 2,21). Da quel momento la legge mosaica che proibisce le immagini (Es 20,4) non ha più senso e le icone di Cristo diventano testimonianze inconfutabili dell'Incarnazione di Dio. Anziché creare a loro piacimento, «con le loro mani», l'immagine di Dio, gli iconografi devono seguire una

tradizione che li connette all'Acheropita originale. Questa tradizione ha ricevuto, all'inizio del v secolo, una forma leggendaria nel racconto della vicenda di Abgar, re di Edessa che, si dice, volle avere un ritratto del Cristo. Secondo la versione raccolta a Bisanzio, l'immagine di Edessa è l'impronta del volto del Signore su un tessuto che il Cristo aveva premuto sul suo volto e che fece consegnare all'inviato di Abgar<sup>18</sup>. Così le prime immagini del Cristo, il *mandylion* e due impronte miracolose su dei cocci, i *keramidia*, sarebbero documenti «non fatti da mani d'uomo», testimonianze dirette e, si può dire, materiali, dell'incarnazione del Verbo. Questi racconti leggendarî esprimono a loro modo una verità dogmatica: l'iconografia cristiana, e soprattutto la possibilità di rappresentare il Cristo, trova il suo fondamento nell'incarnazione. L'arte sacra delle icone non può dunque essere creazione arbitraria degli artisti, poiché come il teologo la esprime attraverso il pensiero, l'iconografo esprime per mezzo della sua arte la Verità vivente «non fatta da mani d'uomo», la Rivelazione che la Chiesa possiede nella sua Tradizione. L'icona Acheropita del Cristo esprime meglio di qualsiasi altra immagine sacra il principio dogmatico dell'iconografia. Per questo il settimo concilio (787) le ha accorda-



12. Mandylion, Russia settentrionale; collezione privata, Bamberg.

to un'attenzione particolare<sup>19</sup> ed è proprio questa icona del Cristo ad essere venerata, per commemorare il trionfo definitivo delle sante immagini, nella festa dell'Ortodossia (vedi sopra, a questo proposito il *kondakion*).

Il tipo iconografico del Salvatore Acheropita ci mostra solamente il volto del Cristo (non il collo, né le spalle), inquadrato da una lunga capigliatura che termina in riccioli su entrambi i lati. La barba è a volte compatta e appuntita, talvolta divisa in due parti. I tratti regolari del volto sono schematizzati: la bella linea della bocca non ha nulla di carnale; il naso allungato e molto dritto evoca, con i sopraccigli ad arco, il disegno di una palma. L'espressione grave e senza pathos di questo volto del Dio fatto uomo non ha nulla in comune con l'impassibilità indifferente che si trova così spesso nell'arte religiosa dell'Estremo Oriente. Qui si tratta dell'impassibilità di una natura umana assolutamente pura, esente dal peccato, ma che accoglie tutte le sofferenze del mondo decaduto. I grandi occhi dilatati, rivolti all'osservatore, hanno uno sguardo attento e doloroso che sembra penetrare fino alla profondità delle coscienze, ma senza opprimerle. Il Cristo è venuto nel mondo per salvarlo, non per giudicarlo (Gv 3,17). Il segno della croce si in-



13. Mandylion o Volto  
Santo; Galleria Tret'jakov,  
Mosca.

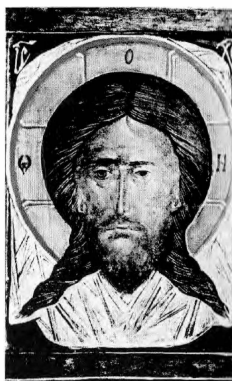
scrive nel nimbo che circonda la testa di Cristo. Questo nimbo crocifero è presente in tutte le raffigurazioni del Cristo. Le lettere greche sui tre bracci della croce formano il nome divino rivelato a Mosè:  $\text{ὁ ὢν}$ , «colui che è» (Es 3,14), il nome temibile di Jahvè, che appartiene alla natura divina del Cristo. Il nome abbreviato di Gesù Cristo,  $\text{IC XC}$  (sopra il volto, nella nostra icona), indica l'ipostasi del Figlio incarnato. Il nome della persona rappresentata, che si tratti del Cristo, della Madre di Dio ( $\text{MP ΘΥ}$ ) o di un santo, deve figurare sull'icona.

Le icone del Salvatore Acheropita dovevano essere numerose a Bisanzio dopo l'inizio del VI secolo, e lo divennero ancor più dopo la traslazione a Costantinopoli dell'icona di Edessa, nel 944. Tuttavia, le più belle icone di questo tipo sopravvissute fino a noi sono opera di iconografi russi. Una delle più antiche è l'icona della cattedrale della Dormizione a Mosca (XII secolo), dipinta con uno stile monumentale che ricorda quello degli affreschi<sup>20</sup>.

La nostra icona, dipinta su uno stendardo, è stata realizzata a Parigi verso il 1945 da un iconografo russo. La tecnica moderna, il significato artistico di un pittore contemporaneo, sono serviti qui ad esprimere ciò che non è fatto da mano d'uomo: l'aspetto tradizionale di Cristo come la Chiesa lo conosce.

### *Il Pantocratore*

Il tipo iconografico del Cristo Pantocratore ( $\text{Παντοκράτωρ}$ , Re dell'universo) esprime, nei tratti umani del Figlio incarnato, la maestà divina del Creatore e Redentore che presiede ai destini del mondo. Assiso in trono, il Pantocratore benedice con la destra e tiene nella sinistra una pergamena o un libro. Così appare per esempio nella *Deesis*, affiancato da Maria e dal Battista<sup>21</sup>. Ma, sia egli rappresentato solo o circondato da santi, il tipo del Cristo Pantocratore è un'immagine a mezza figura, nella quale il trono non compare, salvo nelle icone del Giudizio universale che mostrano sempre il Pantocratore a figura intera, assiso sul suo trono di gloria. Le gigantesche immagini del Pantocratore a mezza figura, i mosaici e gli affreschi delle cupole bizantine hanno un carattere monumentale che sottolinea l'aspetto temibile del Signore, il Salvatore dell'universo che verrà a giudicare i vivi e i morti. Tuttavia, nelle icone offerte allo sguardo dei fedeli il tipo del Cristo Pantocratore, pur conservando la stessa maestà, non ha più nulla di spaventoso, e l'espressione grave del suo volto è piena di dolcez-

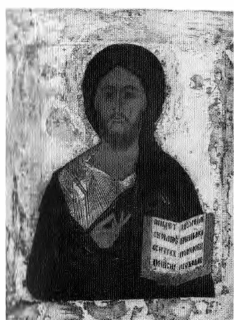


14. Volto Santo, chiesa della Santa Trinità, Vanves, XX secolo.

⇒ Tav. 8



15. Cristo in trono, Russia,  
probabilmente XV secolo.  
⇒ Tav. 9



16. Cristo Pantocratore,  
Russia, XVI secolo.  
⇒ Tav. 10

za; è il Signore misericordioso venuto a prendere su di sé i peccati del mondo. Il libro che tiene nella mano sinistra è aperto su passi della Scrittura che variano di volta in volta.

La grande icona russa della fine del XV secolo rappresenta il Salvatore come re della Gloria circondato dalle potenze celesti. Assiso su un trono magnificamente scolpito, il Salvatore benedice con la destra, mentre con la sinistra tiene sulle ginocchia il Vangelo aperto su un testo composto da due citazioni: «Non giudicate secondo le apparenze, ma giudicate con giusto giudizio» (Gv 7,24) e «Perché col giudizio con cui giudicate...» (Mt 7,2). È circondato da una mandorla ovaleggiante e da due quadrati dai lati ricurvi, a formare una stella a otto punte, simbolo dell'eterno futuro<sup>22</sup>.

Qui il primo quadrato circonda la figura maestosa, magnificamente collocata del Pantocratore. Questo quadrato è inscritto nella mandorla che contiene anche dei cherubini che rappresentano il mondo angelico che circonda il trono di Dio. Agli angoli del secondo quadrato, tracciato fuori dalla mandorla, sono rappresentati i simboli degli evangelisti che hanno proclamato la buona notizia alle quattro estremità della terra. A sinistra di chi guarda, appare in alto il simbolo dell'evangelista Matteo: un uomo; in basso quello dell'evangelista Marco: un leone. A destra un'aquila, simbolo di Giovanni e un vitello, simbolo di Luca (Ap 4,6-8).

Il Creatore «portato in volo dai cherubini» compie un movimento deciso ma calmo, che si trasmette per così dire a tutto il mondo creato, riflettendosi nelle ali frementi dei cherubini, nella varietà delle loro posture e nel movimento degli animali agli angoli del secondo quadrato.

Nella seconda icona qui riprodotta (Russia, XVI secolo), il Cristo porta un manto blu scuro, ma la sua tunica è splendente, come tessuta d'oro (secondo la tecnica dell'*assist*, sopra illustrata). La ricca capigliatura ricade in una grande ciocca sulla spalla sinistra. La mano destra, piegata in un gesto di benedizione, è inclinata verso il libro dei Vangeli che il Cristo offre ai fedeli. Esso è aperto su un passo del Vangelo di Matteo (11,28-30): «Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò. Sì, il mio giogo è leggero». L'iscrizione e la croce del nimbo sono cancellate.

La terza icona del Pantocratore che qui riproduciamo è ricoperta da una placca con incrostazioni in smalto che segue i contorni del corpo di Cristo, riprodotto a mezza figura. Egli compie lo stesso gesto di benedizione e tiene il Vangelo aperto sulle medesime parole dell'icona appena descritta. Qui la sua rappresentazione è semplificata, meno completa. La tunica non è intessuta d'oro

e l'aspetto del Salvatore è in generale meno maestoso. L'iconografo ha cercato soprattutto di mostrare la misericordia e la dolcezza del Signore, disponibile alla preghiera degli uomini.

Questa icona è stata dipinta in un atelier russo, nella seconda metà del XIX secolo. Seppure appartenente ad un periodo di decadenza, essa rimane fedele al canone iconografico, nella concezione del Cristo Pantocratore così come nella tecnica.



17. Cristo Pantocratore,  
Russia, XIX secolo.

*Le icone della Madre di Dio*

La Chiesa ha dedicato alla Madre di Dio un culto di «iperdulia», elevandola al di sopra di tutti i santi e di tutte le gerarchie celesti. Il posto della Vergine eletta è al centro della storia della salvezza. Infatti la Provvidenza divina, rispettando la libertà delle creature, non poteva trovare il suo più perfetto compimento nell'incarnazione del Figlio di Dio prima che la Santa Vergine non avesse acconsentito al fatto che «il mistero nascosto da secoli e da generazioni» (Col 1,26) si realizzasse in lei, facendone la Madre di Dio. Per questo san Giovanni Damasceno ha scritto che «nel nome della Theotokos è contenuto tutto il mistero dell'Economia divina nel mondo»<sup>23</sup>. Il dogma mariologico ha strette implicazioni con la cristologia: non si può, come voleva Nestorio, negare alla Santa Vergine il ruolo di Madre di Dio senza intaccare il dogma dell'incarnazione dell'ipostasi divina di suo figlio. Non è la natura umana del Cristo singolarmente presa, ma la persona stessa del Figlio di Dio ad essere nata, secondo la carne, dalla Vergine Maria, creatura che lo Spirito Santo aveva reso capace di ricevere in seno il Verbo del Padre venuto nel mondo.

Il nome di Madre di Dio esprime una relazione unica con la seconda persona delle Trinità, relazione di maternità che è stata assegnata ad un essere umano per scelta divina. Questo posto preminente nella storia della salvezza, questo ruolo unico nell'incarnazione, non è solo un ruolo di strumento. «Maria madre di Gesù» (Atti 1,14) ha mostrato la realtà di questa relazione unica che la lega a suo Figlio, manifestandola attraverso la sua santità personale. Ma questa santità non può essere che quella della «tutta santa», quella pienezza di grazia accordata alla Chiesa, complemento della gloriosa umanità di Cristo. Ma mentre la Chiesa ancora attende l'avvento del mondo a venire, la Madre di Dio ha varcato la soglia del Regno eterno e, in quanto unico essere umano deificato – annuncio della deificazione finale delle creature – ella presiede, a fianco di suo Figlio, ai destini del mondo che si svolgono nel tempo.

La glorificazione che spetta alla Madre di Dio non può essere paragonata al culto reso ai santi o agli angeli. Gli aspetti molteplici della sua gloria, che sorpassano le facoltà immaginative dell'uomo che vive su questa terra, hanno generato una moltitudine di icone; ne riproduciamo qui alcune scelte fra le principali tipologie.

*La Madre di Dio del Segno*

Dipinta in Russia alla fine del XVI secolo, l'icona del Segno è una delle immagini più venerate della Vergine. Le braccia alzate della Madre di Dio caratterizzano questa icona che appartiene al tipo dell'Orante, ma ha il Cristo sul petto. Questo gesto delle braccia alzate in preghiera non è specificamente cristiano. Esso è noto tanto nell'Antico Testamento quanto nel mondo pagano antico. Molto diffuso nei primi secoli del cristianesimo, non è solo un segno di preghiera, ma ne è la personificazione nella figura dell'Orante. Tali immagini si ritrovano negli affreschi delle catacombe romane e sul fondo dei vasi sacri che vi sono stati rinvenuti. Su questi ultimi, la Vergine è spesso in posizione di Orante accompagnata dall'iscrizione «Maria» o «Mara» (antica forma orientale del primo nome). Queste immagini risalgono all'inizio del IV secolo, così come la più antica rappresentazione nota della Madre di Dio Orante, con al petto il Cristo Emmanuele, cioè la nostra icona del Segno. Questa immagine affiancata da due monogrammi di Cristo si trova nelle catacombe romane del Cimitero maggiore<sup>24</sup>.

Come rappresentazione solenne della Madre di Dio Orante (senza il Bambino), l'icona del Segno è collocata dietro l'altare delle chiese ortodosse, in quanto manifestazione iconografica della Chiesa, personificata nella Madre di Dio che ha custodito in seno Colui che nulla può contenere.

L'icona del Segno presenta due varianti: il Cristo è talvolta rappresentato circondato da una mandorla<sup>25</sup>, altre volte senza la mandorla, come nell'affresco del Cimitero maggiore. La Vergine, poi, è talvolta rappresentata a mezza figura, talvolta in piedi (per esempio l'Orante di Jaroslavl', del XII-XIII secolo, alla galleria Tret'jakov di Mosca). Talvolta sul fondo dell'icona, ai lati della Vergine, sono collocati delle figure di serafini di fuoco o altri angeli, ciò che sottolinea la superiorità della Madre di Dio sugli angeli, lei che è «più venerabile dei cherubini e incomparabilmente più gloriosa dei serafini».

Nelle iconostasi delle chiese ortodosse che esprimono la dottrina dogmatica della Chiesa, l'icona della Madre di Dio del Segno è collocata, come abbiamo visto, al centro dell'ordine dei profeti; essa è così l'icona centrale della Chiesa veterotestamentaria che attende la Redenzione. Le profezie dell'Antico Testamento sull'incarnazione di Dio sono come coronate da quella di Isaia, soprannominato il «quinto evangelista» per l'esattezza della sue parole; questa profezia non ha più carattere allegorico, come quelle di



# TAVOLE

1. L'interno della cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di San Sergio, a Sergiev Posad, con l'iconostasi a cui lavorò la bottega di Andrej Rublëv.

2. Onufri, porte regali di un'iconostasi; Museo nazionale d'arte medievale, Korça, Albania.











3. 4. Comunione col pane e Comunione col vino; cattedrale della Trinità nel monastero della Trinità di San Sergio, Sergiev Posad.





*Nelle pagine seguenti:*

*5. a-b. Deesis: l'apostolo Pietro e la Madre di Dio; Museo Russo di San Pietroburgo e Galleria Tret'jakov, Mosca.*

*6. Deesis: Salvatore tra le potenze; Galleria Tret'jakov, Mosca.*

*7. a-b. Deesis: san Giovanni Battista e l'apostolo Paolo; Galleria Tret'jakov, Mosca e Museo Russo di San Pietroburgo.*

















8. Volto Santo; chiesa della Santa Trinità, Vanves, XX secolo.









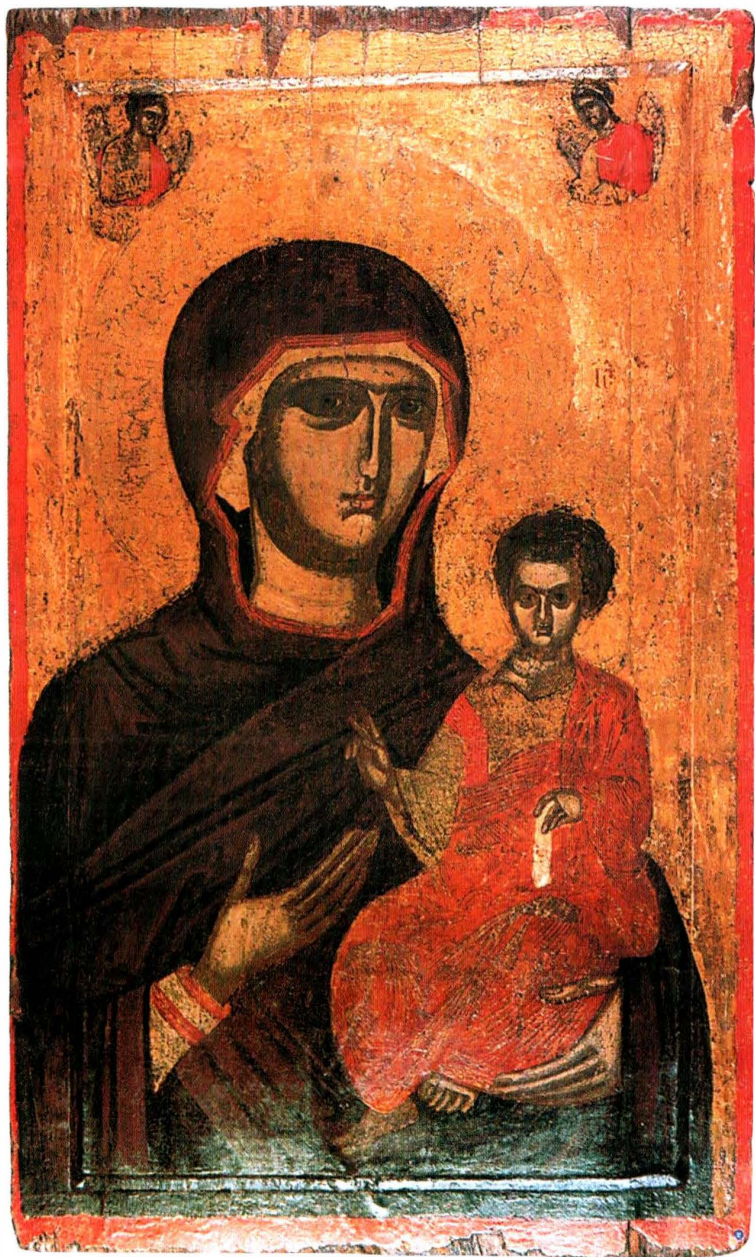
9. Cristo in trono, Russia, probabilmente  
XV secolo; The Metropolitan Museum of Art,  
New York.

10. Cristo Pantocratore; Russia, XVI secolo.









11. *Madre di Dio, Grande Panagia, da Jaroslavl'; Galleria Tret'jakov, Mosca.*

12. *Madre di Dio Odigitria; scuola macedone, prima metà del XIV secolo circa.*





13. *Madre di Dio di Smolensk;*  
*Russia, XVI secolo.*





14. Madre di Dio di Tichvin, Russia,  
prima metà del XVII secolo; Museo delle  
Icone, Recklinghausen.





15. Madre di Dio di Tichvin, scuola  
moscovita, Russia, 1600 circa; Museo delle  
Icone, Recklinghausen.

16. Madre di Dio di Sven' con i santi  
Antonij e Feodosij delle grotte;  
Galleria Trer'jakov, Mosca.









17. Madre di Dio di Kazan', Russia,  
fine del XVI secolo; collezione privata.

18. Andrea Ritzos, Vergine in trono;  
monastero di San Giovanni il  
Teologo, Patmos.









19. *Madre di Dio di Vladimir;*  
*Galleria Tret'jakov, Mosca.*





20. *Madre di Dio di Vladimir;*  
*Russia, XVI secolo.*





21. Piccola icona della Madre di Dio  
di Tolga (Tolgsckaja 11); Museo  
di Belle Arti di Jaroslavl'.

22. Grande icona della Madre di Dio di  
Tolga (Tolgsckaja 1); Galleria Tret'jakov,  
Mosca.









23. *Madre di Dio di Korsun'*, scuola  
moscovita, Russia, XVI secolo;  
Museo del Louvre, Parigi.





24. *Madre di Dio di Korsun'*; Russia, fine del xvi secolo.





25. Andrea Ritzos, Vergine del perpetuo soccorso; Galleria nazionale, Parma.





26. *San Giovanni il Precursore*; Museo di Arte Antica Russa Andrej Rublëv, Mosca.





27. *San Giovanni il Precursore;*  
*scuola greca, 1600 circa.*



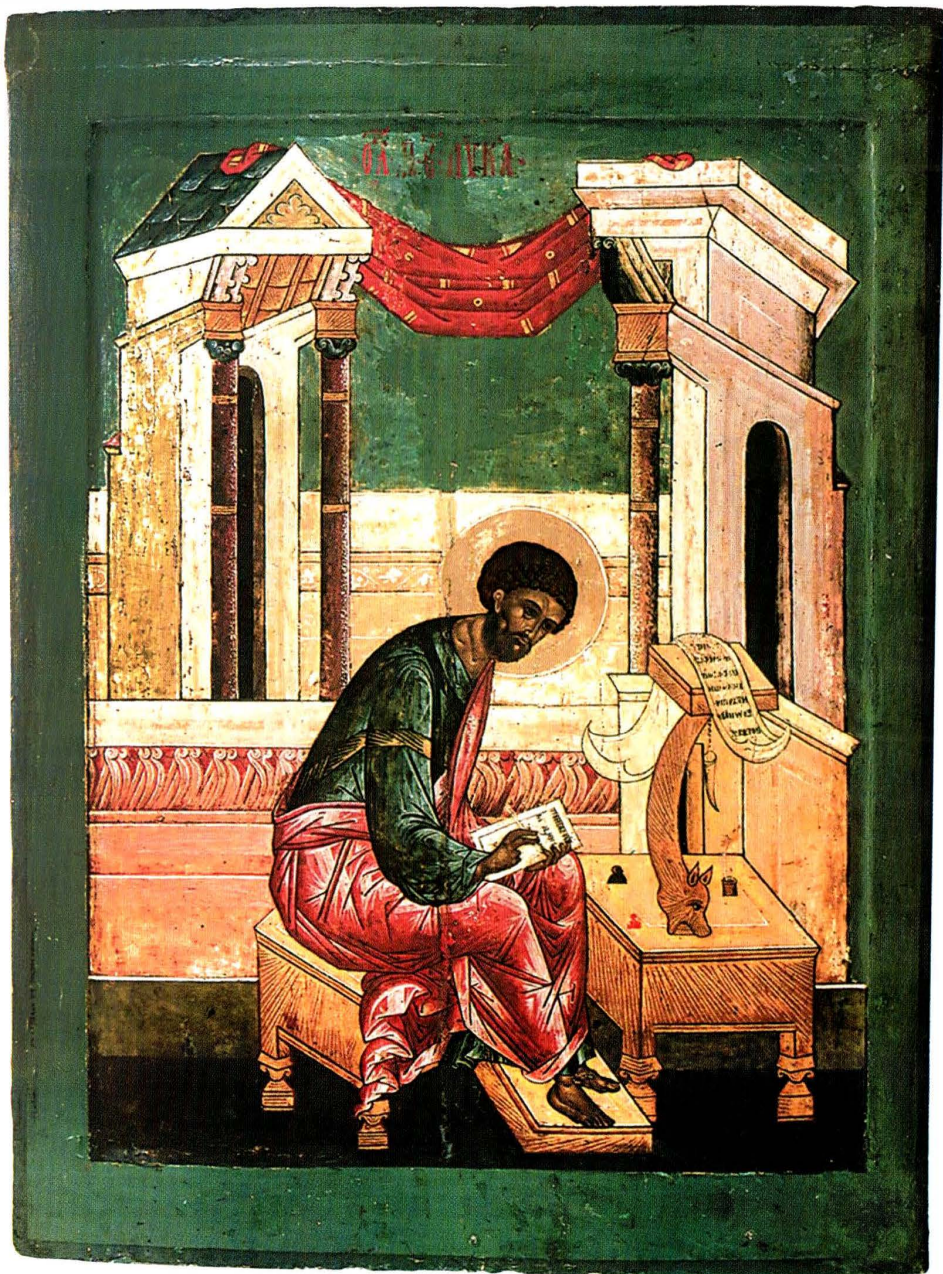


28. Arcangelo Michele; Balcani,  
xvii secolo.









29. Andrej Rublëv, l'apostolo Paolo;  
originariamente parte della Deesis  
dell'iconostasi della cattedrale di  
Zvenigorod, oggi nella Galleria  
Tret'jakov di Mosca.

30. San Luca Evangelista,  
Novgorod, Russia, xv o xvi secolo;  
Museo delle Icone, Recklinghausen.





31. *San Giovanni Evangelista; scuola moscovita, Russia, XVI secolo.*

32. *Il vescovo Apa Abramo, icona copta proveniente da Bauit (Egitto), VI secolo; Museo di arte tardoantica e bizantina, Berlino.*









33. *San Gregorio Palamas, icona greca, fine del xiv secolo.*





34. *San Nicola Taumaturgo, scuola di Pskov, inizio del XIV secolo; Galleria Tretyakov, Mosca.*



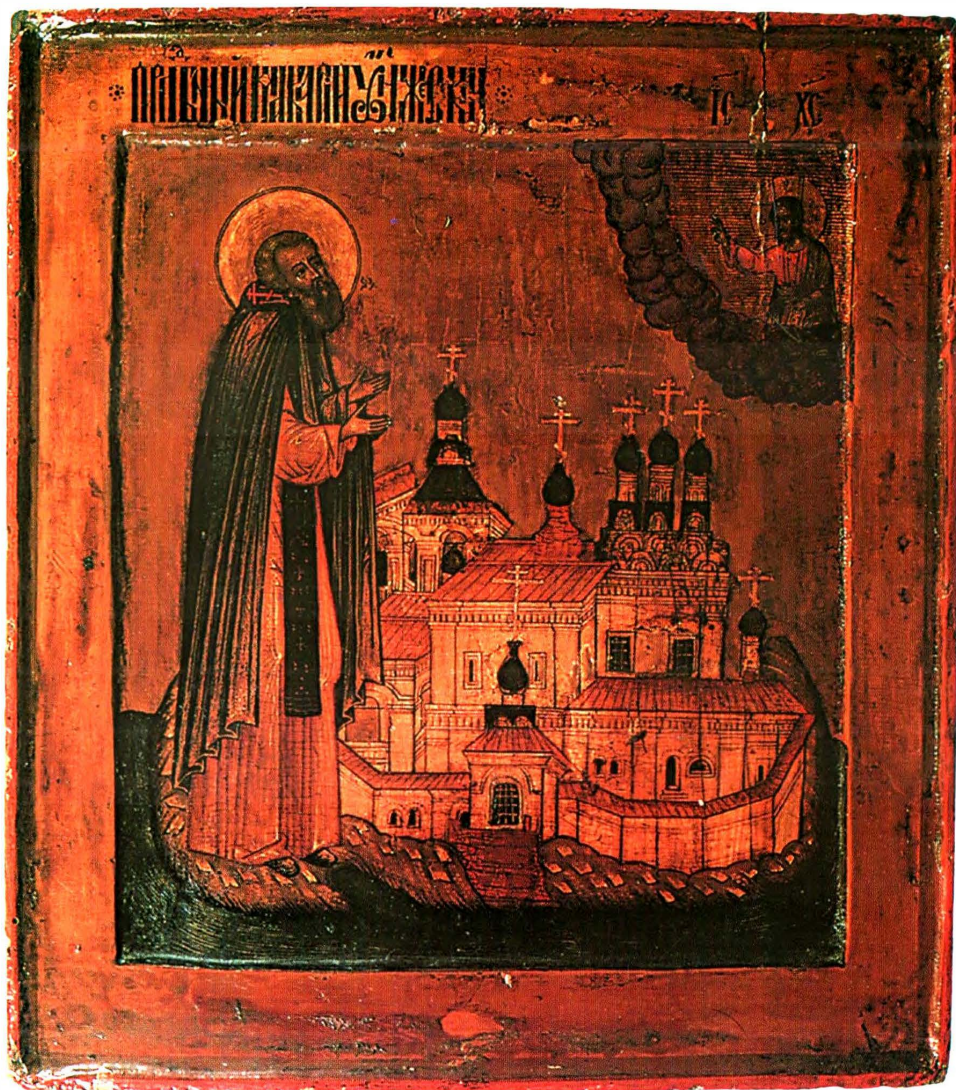
35. *San Sergio di Radonež, Russia, xx secolo; Comunità di Saint-Denis e di Saint-Séraphin, Parigi.*

36. *San Simeone Stilite, Russia, xvi secolo; Museo del Louvre, Parigi.*









37. *San Macario dell'Unza e delle  
Žel'tye Vody, Russia, XVII secolo;  
collezione Dr. Amberg, Kölliken,  
Svizzera.*

38. *San Demetrio di Tessalonica, Grecia,  
metà del XV secolo; Museo Benaki, Atene.*









39. Il santo profeta Elia, scuola di Novgorod,  
Russia, fine del xv secolo;  
Museo delle Icone, Recklinghausen.

40. Ascensione del profeta Elia sul carro di fuoco; tempera  
su tavola, cm 83,9x62,2, Novgorod, xvi secolo; Vicenza,  
Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Collezione Intesa.











41. Dittico con menologion di  
tutto l'anno liturgico; monastero di  
Santa Caterina del Sinai.







42. Natività della Madre di Dio; tempera su tavola, cm 73,4x57,2, Russia centrale, fine del XVII-inizio del XVIII secolo; Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Collezione Intesa.

43. Esaltazione della Croce; tempera su tavola, cm 32,1x23,9, regione del Volga, seconda metà del XVIII secolo; Collezione Intesa.



ВѢДЪЖЕНІЕ ТѢНЬ КРЪТЯ











44. Protezione della Madre di Dio; tempera su tavola, cm 107,3x82,5, Novgorod, fine del xv secolo; Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Collezione Intesa.

45. Presentazione della Madre di Dio al Tempio; Russia, xvii secolo.









46. Natale di Cristo; tempera su tavola,  
cm 58,5x43,6, Novgorod, 1475 circa;  
Vicenza, Gallerie di Palazzo  
Leoni Montanari, Collezione Intesa.

47. Battesimo di Cristo (Teofania); tempera su  
tavola, cm 71,7x60,5, Russia settentrionale  
(Pomor'e o Vyg), fine del XVIII-inizio del XIX  
secolo; Collezione Intesa.





48. *Presentazione al Tempio;*  
*mosaico dell'arco absidale della basilica di*  
*Santa Maria Maggiore, Roma.*



49. Bottega di Andrej Rublëv, *Presentazione al Tempio*, icona di una delle Dodici Feste; dalla cattedrale della Dormizione di Vladimir; Museo Russo di San Pietroburgo.







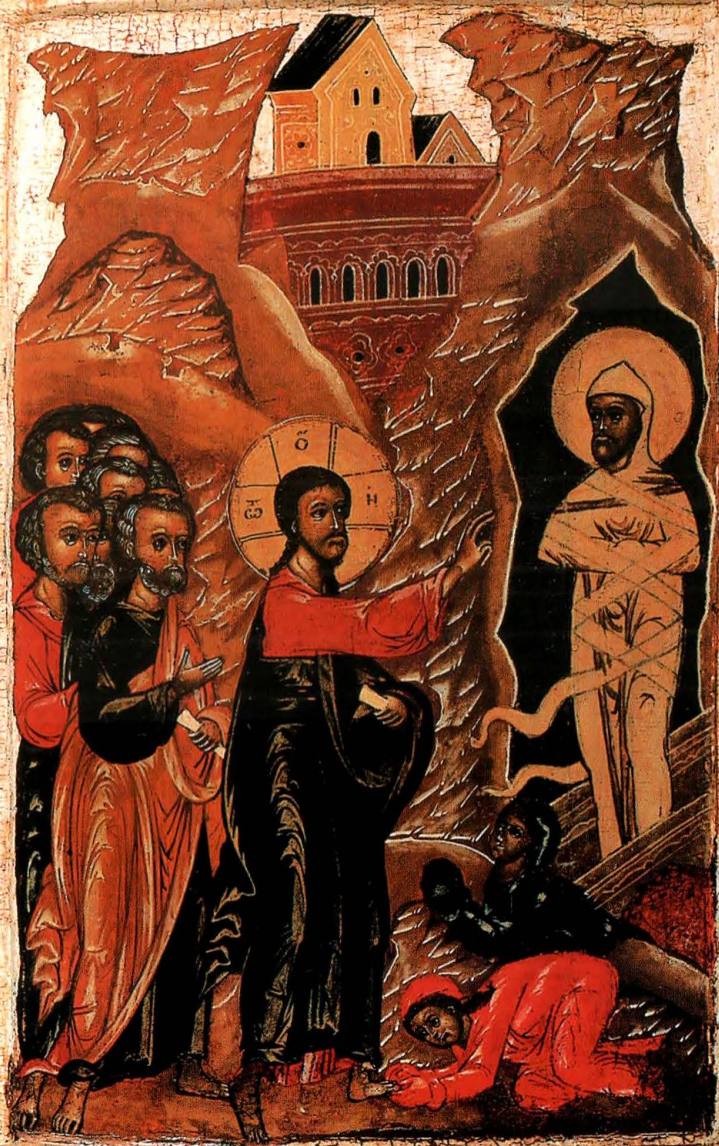


50. Annunciazione; monastero di Santa Caterina del Sinai.

51. Annunciazione della Madre di Dio; tempera su tavola, cm 140x81,2, Novgorod (?), seconda metà del XVII secolo; Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Collezione Intesa.



ВЪЗРОДѢНІЕ







52. Resurrezione di Lazzaro; tempera su tavola,  
cm 52,7x33,5, Russia settentrionale o centrale,  
metà del XVII secolo; Collezione Intesa.

53. Entrata in Gerusalemme; tempera su tavola,  
cm 61,7x48,7, Russia settentrionale o centrale (provincia),  
primo decennio del XVIII secolo; Collezione Intesa.













Nelle pagine precedenti:

54. Crocifissione; Galleria delle icone  
di San Clemente, o chiesa della Peribleptos,  
Obhid.

55. Discesa agli inferi; tempera su tavola,  
cm 66x47,2, Novgorod, seconda metà  
del XIII secolo; Vicenza, Gallerie di  
Palazzo Leoni Montanari, Collezione  
Intesa.





*In queste pagine:  
56. Mirofore al Sepolcro;  
Russia, XVI secolo (?).*

*57. Mezza Pentecoste, scuola di  
Novgorod; Russia, XV secolo.*





58. Ascensione, metà del XIV secolo;  
Galleria Tret'jakov, Mosca.





19. Andrej Rublëv, *Santa Trinità*, inizio  
del XV secolo; Galleria Tret'jakov, Mosca.





60. *Discesa dello Spirito Santo,*  
*scuola di Novgorod;*  
*Russia, xv secolo.*

61. *Trasfigurazione,*  
*scuola di Teofane il Greco, 1403 circa;*  
*Galleria Tret'jakov, Mosca.*









62. Dormizione della Madre di Dio; tempera  
su tavola, cm 127,6x102,3, regione dell'alto  
Volga, xviii secolo (probabilmente metà);  
Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni  
Montanari, Collezione Intesa.

Salomone, Mosè o Giacobbe, ma è diretta e chiara: «il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele» (Is 7,14). L'immagine della Madre di Dio con l'Emmanuele in seno è precisamente questo «Segno» annunciato dal profeta e reso manifesto al mondo nella sua realizzazione. Di qui il nome di questa icona. L'icona del Segno è l'immagine dell'incarnazione, nella quale si rivela la seconda persona della Santa Trinità, il Figlio di Dio, apparso nell'umanità donatagli da sua Madre. Al pari del profeta Isaia, l'icona del Segno svela le prefigurazioni profetiche dell'incarnazione. È probabilmente per questa ragione che, su certe iconostasi (vedi tav. 1), il profeta Isaia è addirittura assente. Non si tratta di un'omissione ma di una profonda comprensione dell'icona del Segno: dal momento che è presente questo Segno donato dal Signore, una rappresentazione del profeta con la sua predizione sarebbe una ripetizione superflua.

Secondo san Basilio il Grande «la parola di verità [...] nella storia dello Spirito [...] è a tal punto breve e concisa che con poche parole ne significa molte»<sup>26</sup>. Allo stesso modo l'icona del Segno, pur nella sua ieratica semplicità, è una delle icone mariane più ricche e complesse. La nostra icona si distingue per una particolarità che si riscontra raramente: non soltanto l'Emmanuele è circondato da una mandorla, ma lo è anche la Madre di Dio. In altre parole, la rivelazione della gloria divina del Cristo Emmanuele rivela



18. *Madre di Dio del Segno, Russia, fine XVI secolo; collezione privata.*



anche la gloria di sua Madre. In effetti, come l'umanità del Figlio è inseparabile da quella di sua Madre, così la gloria di questa è inseparabile da quella del Divino Infante. Tuttavia la mandorla della Madre di Dio si distingue da quella del Cristo, tanto per i colori quanto per l'assenza dell'oro. Di un blu verdastro e poi, vicino ai bordi, di un rosa che diventa rosso, essa corrisponde senza dubbio alle parole dell'inno acatisto, nel quale la Madre di Dio è glorificata come «carro fiammeggiante del Verbo»<sup>27</sup>, «mattino radioso [...] che porta quel Sole che è il Cristo»<sup>28</sup>. Il simbolismo di questo accordo di colori corrisponde senza dubbio alle tenebre del peccato e dell'ignoranza e all'aurora del giorno nel quale il mondo è nuovamente creato. È così sottolineato il ruolo cosmico della Madre di Dio, la sua parte in questa nuova creazione, poiché ella ha «rinnovato nel suo seno l'universo intero»<sup>29</sup>.

Il tono freddo dei bordi dell'icona in argento sbalzato e quello dei nimbi incisi fa risaltare l'accordo generale dei colori. Sposandosi perfettamente con i colori, il metallo conferisce all'icona un aspetto solenne e festivo.

### *La Madre di Dio Odigitria*

Il tipo iconografico della Madre di Dio «Odigitria» (ἡ Ὁδηγῆτρια) ha conosciuto diversi prototipi che lo collocano in una antichità venerabile. La tradizione bizantina la fa risalire ad un dipinto originale di san Luca. Secondo la leggenda, la Madre di Dio avrebbe benedetto il suo ritratto dicendo «la mia benedizione riposerà per sempre su questa icona». San Luca l'avrebbe inviata ad Antiochia, all'«illustre Teofilo», insieme con il testo del suo Vangelo; infine, verso la metà del v secolo, l'imperatrice Eudossia avrebbe fatto venire questa icona a Costantinopoli per offrirla a sua cognata Pulcheria<sup>30</sup>. Questa leggenda era generalmente accettata a Bisanzio verso il ix secolo, quando il nome di Odigitria apparve per la prima volta. Non sappiamo se questo nome venga dalla chiesa dei «Comandanti» (τῶν Ὁδηγῶν), nella quale gli imperatori erano soliti pregare prima di lasciare la città alla testa dei loro eserciti o se invece è l'icona della Madre di Dio «che guida» ad aver prestato il proprio nome alla chiesa ricostruita da Michele III (842-867). In ogni caso già in quest'epoca si attribuiva a questa icona miracolosa, che era stata trasportata nella chiesa delle Blacherne, un ruolo particolare nel destino dell'impero cristiano. Questo contribuì all'elaborazione del tipo iconografico, essenzial-



19. Madre di Dio Odigitria, scuola macedone, prima metà del XIV secolo circa.  
⇒ Tav. 12

20. Studio preparatorio per un'icona della Madre di Dio Odigitria.



mente bizantino, che dovette essere fissato definitivamente nel IX secolo e ricevere il nome di Odigitria<sup>31</sup>.

I prototipi siriani dell'Odigitria, già numerosi nel VI secolo, ci mostrano la Madre di Dio assisa, in posizione eretta, mentre tiene il Bambino in fasce semisdraiato sul suo braccio sinistro. Nella concezione bizantina questa immagine si è trasformata. Nelle icone dell'Odigitria dipinte a Bisanzio il Bambin Gesù è sempre raffigurato seduto, ben dritto sul braccio sinistro della Madre. Non si tratta più di un neonato, ma del tipo del Cristo-Emmanuele, Infante e «Dio fin da prima del tempo», colmo di saggezza malgrado la sua giovane età. Vestito di un manto brillante tessuto d'oro, il Cristo-Emmanuele tiene nella mano sinistra un rotolo, mentre con la destra benedice, fissando lo spettatore dritto davanti a sé. La Madre di Dio, seduta in trono in posizione eretta e maestosa, non mostra alcuna intimità con il Figlio. Ella guarda lo spettatore, o piuttosto il suo sguardo è rivolto di lato, sopra la testa dell'Emmanuele. La mano destra dell'Odigitria, alzata verso il petto, potrebbe alludere ad un gesto di preghiera; ma si può dire piuttosto che Ella presenti agli uomini il Figlio di Dio che, per mezzo di lei, è venuto al mondo. Si può aggiungere che è la Regina che presenta suo Figlio al popolo dei fedeli, mentre il Cristo-Emmanuele compie in risposta un largo e maestoso gesto di benedizione.

L'icona dell'Odigitria, creata a Bisanzio, evoca nello spirito il rituale rigoroso del palazzo imperiale, che trasforma la vita dei re «porfirogeniti» in un ricco cerimoniale ufficiale, eliminando ogni espressione dei sentimenti individuali affinché sia percepibile unicamente il carattere sacro della dignità imperiale. Ma allo stesso tempo questo solenne distacco, estraneo ad ogni manifestazione umana d'affetto, si addice soprattutto ad una icona dogmatica della maternità divina quale è quella della Theotokos con il Cristo-Emmanuele.

Il tipo dell'Odigitria ha generato varianti iconografiche che, una volta consacrate dall'apparizione di un'icona miracolosa, sono state replicate di volta in volta con nuovi nomi. Riproduciamo qui tre icone della Madre di Dio Odigitria venerate in Russia. Si tratta di riproduzioni delle icone miracolose di Smolensk, Tichvin e Kazan'.

### *La Madre di Dio di Smolensk*

L'Odigitria di Smolensk, che si festeggia il 28 luglio, è stata for-

se portata in Russia da Anna di Grecia, sposa di san Vladimir o, secondo un'altra tradizione, da una principessa bizantina che portava lo stesso nome, andata in sposa a Vsevolod di Černigov nel 1046. Sarebbe stato Vladimir Monomach a collocare questa icona nella cattedrale di Smolensk nel 1101. Secondo N. Kondakov, nessuna delle riproduzioni – molte delle quali sono state venerate come icone miracolose – sarebbe anteriore al XIV secolo<sup>32</sup>.

La Madre di Dio di Smolensk è l'icona più vicina al tipo classico dell'Odigitria bizantina: identico l'atteggiamento maestoso della Theotokos e del Cristo-Emmanuele, vi si ritrovano anche gli stessi gesti solenni che abbiamo precedentemente osservato. L'icona che riproduciamo è un'opera molto fine del XVI secolo (cm 29,5x25). La bella testa della Madre di Dio, sul collo graziosamente allungato, è coperta dal *maphorion* decorato con tre stelle: sulla fronte e sulle spalle, il simbolo della verginità eterna ἀπαρθευεῖα prima, durante e dopo il parto, deve figurare in tutte le icone della Madre di Dio. Si tratta di una elaborazione decorativa delle tre croci che figurano abitualmente sul *maphorion* della Vergine nelle icone più antiche. Il manto dell'Emmanuele ne copre interamente il corpo ed è intessuto d'oro. La Madre di Dio, rappresentata a mezza figura, deve essere in piedi, poiché il Figlio non sta sulle sue ginocchia: Ella lo tiene dritto davanti a sé, in equilibrio sul braccio sinistro, in un atteggiamento pieno di dignità, come nelle icone bizantine dell'Odigitria.

Gli arcangeli negli angoli in alto sono Michele (a destra della Madre di Dio) e Gabriele, a sinistra.



21. *Madre di Dio di Smolensk, Russia, XVI secolo.*

⇒ TAV. 13

### *La Madre di Dio di Tichvin*

L'icona della Madre di Dio di Tichvin, festeggiata il 26 luglio, è venerata in Russia dal 1383. È molto prossima al tipo bizantino dell'Odigitria Eleousa (della Tenerezza o misericordiosa). Kondakov propende per l'ipotesi secondo cui l'icona di Tichvin sarebbe una replica di una variante già apparsa a Bisanzio<sup>33</sup>. Certamente il tipo classico dell'Odigitria bizantina ha subito qualche cambiamento. Il Cristo-Emmanuele non è più rappresentato frontale rispetto allo spettatore, con il volto direttamente rivolto verso i fedeli; il suo corpo è ripreso di lato, girato verso la spalla destra di sua Madre, mentre il volto è mostrato di tre quarti. È ancora seduto, ben dritto, sul braccio sinistro della Madre, ma il suo atteggiamento appare meno formale: la gamba destra, piegata sul sempli-





22. *Madre di Dio di Tichvin, Russia, prima metà del XVII secolo.*  
⇒ Tav. 14



23. *Madre di Dio di Tichvin, scuola moscovita, Russia, 1600 circa.*  
⇒ Tav. 15

ce manto non tessuto d'oro, lascia intravedere la pianta del piede, che spunta da sotto la gamba sinistra distesa. Anche il gesto di benedizione è meno solenne: anziché distendere maestosamente il braccio, il Bambino si limita ad alzare la mano destra benedicente. Il corpo della Madre di Dio è leggermente girato verso il lato destro dell'icona. Mantenendo un'espressione solenne e distaccata da ogni umano affetto, l'Odigitria di Tichvin piega la testa verso l'Emmanuele. La Madre di Dio non rivolge lo sguardo verso il Figlio, ma tutto il suo atteggiamento, e soprattutto l'espressione del suo volto pensoso e intenso, ci presenta una Odigitria misericordiosa, che intercede presso il Figlio, pregando per il mondo che ha ceduto al peccato.

L'icona qui riprodotta a colori risale probabilmente al XVI secolo; malgrado i successivi restauri, possiamo riconoscere il pennello di un'iconografo della grande scuola.

Altra icona dello stesso tipo è estremamente caratteristica della pittura russa del XVII secolo. Un confronto tra le due icone rende bene l'idea della libertà accordata all'artista all'interno di un tipo iconografico definito.

### *La Madre di Dio di Kazan'*

L'icona della Madre di Dio di Kazan', che si festeggia l'8 luglio e il 22 ottobre, ha fatto la sua comparsa nel 1579. Quando si parla della «apparizione» di un'icona, come succede di frequente nelle antiche cronache e nell'agiografia russa, si intende dire che l'icona, fino a quel momento sconosciuta, viene riconosciuta, a causa di un avvenimento miracoloso, come nuova fonte di manifestazione di grazie. La storia dell'apparizione della Madre di Dio di Kazan', capitale di un khanato tataro appena conquistato dai Russi, ne è un esempio tipico. Essendo apparsa in sogno più volte di seguito ad una fanciulla, la Madre di Dio le ordinò di rivelare alle autorità spirituali e secolari il luogo nel quale sarebbe stata ritrovata, seppellita sotto terra, la sua icona miracolosa. Clero e funzionari si rifiutarono di credere alle parole della veggente. Alla fine la fanciulla e sua madre trovarono e dissepellirono l'icona. Portata con grande pompa nella cattedrale, l'icona appena comparsa della Madre di Dio si segnalò per numerosi miracoli. L'icona di Kazan' accompagnò le milizie nazionali che liberarono Mosca dai Polacchi, il 22 ottobre 1612. Insieme con l'icona di Smolensk, essa infuse coraggio all'esercito russo nel 1812. Il suo ruolo nel de-

stino della Russia è paragonabile a quello della Blachernitissa a Bisanzio.

Le icone della Madre di Dio di Kazan' sono assai numerose. Si tratta forse dell'icona della Madre di Dio più diffusa in Russia. L'icona qui riprodotta è stata dipinta certamente alla fine del XVI secolo, vale a dire poco dopo l'apparizione dell'icona di Kazan'. Della Madre di Dio sono visibili solo il volto e le spalle, ma non la mano sinistra che sostiene il Figlio, né la destra nel suo gesto di preghiera. Del resto il Cristo-Emmanuele è rappresentato solo fino alla vita. La sua mano sinistra, che reca solitamente un rotolo, è nascosta sotto il manto. Come nell'icona dell'Odigitria di Smolensk, Egli è vestito da un manto tessuto d'oro e sta ben dritto dinanzi ai fedeli. Nella nostra icona, la mano che benedice è stata danneggiata da una bruciatura, ma possiamo ugualmente constatare come il gesto sia meno solenne che nell'icona di Smolensk. La testa della Madre di Dio è ancora più inclinata verso il Cristo-Emmanuele di quanto non lo sia nell'icona di Tichvin. Il volto resta grave ma esprime al contempo una dolcezza tipicamente femminile ed una intensa tenerezza: pur senza guardare il Figlio, la Madre di Dio sembra presagire la sua missione di salvezza nel mondo per soffrire la sua Passione. Non si tratta più di una presentazione ufficiale delle figure: nell'icona russa della Madre di Dio di Kazan' il tema bizantino dell'Odigitria si è completamente trasformato.

La nostra icona è stata pulita recentemente [*ndr*: l'autore scrive nel 1952] a Parigi. I suoi colori sono splendidi: il *maphorion*, di un porpora intenso, si staglia nitidamente sul fondo di ocre dorata.

### *La Madre di Dio in trono*

Questo tipo iconografico è noto in Russia con il nome di Vergine di Cipro<sup>34</sup>. Un'analoga icona miracolosa a mosaico era nota nell'isola di Cipro fin dal VII secolo. Questa immagine reca anche il nome di Madre di Dio delle Grotte (*Pečerskaja*), derivato dall'immagine miracolosa della chiesa del monastero delle Grotte a Kiev<sup>35</sup>. Esempi notevoli di questa icona si trovano anche nelle chiese di Mistrà: la Peribleptos, della seconda metà del XIV secolo, e la Pantanassa, degli inizi del XV secolo<sup>36</sup>.

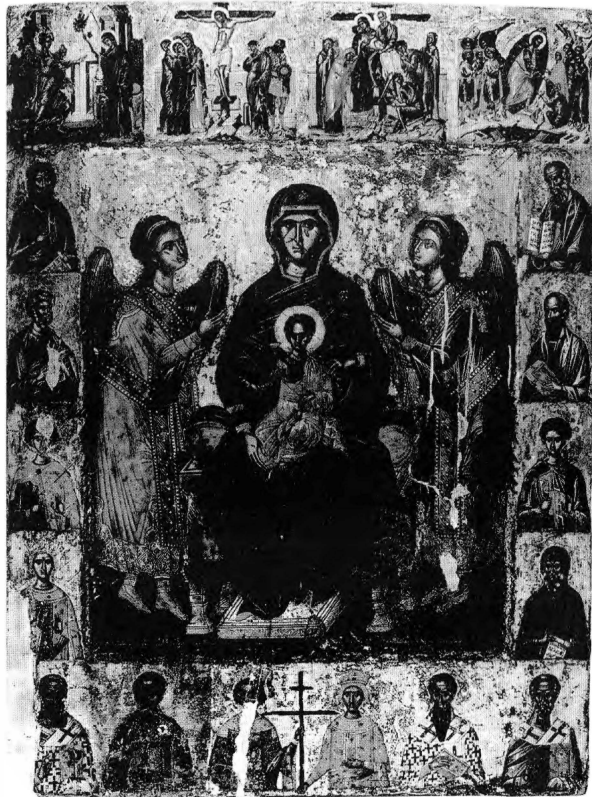
Questo tipo iconografico conobbe grande fortuna nel Medioevo occidentale, quando fu il modello preferito per le immagini scolpite della Vergine. Immagini analoghe alla nostra icona si ri-



24. *Madre di Dio di Kazan', Russia, fine del XVI secolo.*  
⇒ Tav. 17

trovano anche fra gli affreschi e le icone del xv secolo del Monte Athos<sup>37</sup>.

L'icona qui riprodotta è una rappresentazione solenne della Madre di Dio, assisa in trono mentre sostiene, ben ritto sulle sue ginocchia, il Cristo adolescente, posandogli la destra sulla spalla, la sinistra accanto al piede. Il Bambino è nell'atteggiamento del Pantocratore; benedice con la destra e tiene con la sinistra un filaterio arrotolato e appoggiato sulle ginocchia. Ai lati avanzano, inchinandosi davanti a Lui, l'arcangelo Michele (a sinistra di chi guarda) e l'arcangelo Gabriele. Sui bordi dell'icona, delle immagini marginali rappresentano solitamente i santi patroni della famiglia o santi particolarmente venerati. Sul bordo superiore vediamo l'Annunciazione<sup>38</sup>, la Crocifissione, la Deposizione dalla croce, la Discesa agli Inferi. Sul bordo sinistro – per chi guarda – sono rap-



Madre di Dio in trono,  
una attribuita alla scuola  
cretese, fine del xv-inizio  
del xvi secolo;  
Museo Benaki, Atene.

presentati, dall'alto in basso, san Giovanni il Precursore, l'apostolo Pietro, i santi megalomartiri Giorgio e Caterina. A destra san Giovanni Teologo, l'apostolo Paolo, san Demetrio, megalomartire di Tessalonica, sant'Antonio il Grande. Sul bordo inferiore troviamo san Gregorio Teologo, san Giovanni Crisostomo, san Costantino e sant'Elena, san Basilio il Grande e san Nicola.

La scuola di Creta, cui questa icona è attribuita, si sviluppò nel xiv secolo rimanendo, fino al xv, un fenomeno puramente provinciale, di cui sono testimonianza i dipinti murali dell'isola di Creta. Ma dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 la scuola cretese acquisì importanza e cominciò a giocare un ruolo rilevante, soprattutto nel xvi secolo, ma già con larghi debiti dalla pittura occidentale<sup>39</sup>.

L'icona qui riprodotta è uno dei migliori esempi noti della scuola cretese. Essa testimonia di come alcuni pittori rimanessero fedeli al canone iconografico ancora alla fine del xvi secolo. La posa maestosa e severa della Madre di Dio con il Cristo Bambino solennemente assiso sulle sue ginocchia come su un trono contrasta visibilmente con l'atteggiamento degli angeli, inchinati in avanti e con le mani tese in preghiera verso la Vergine. La superiorità della Madre di Dio, «più elevata degli angeli e degli arcangeli, più venerabile di ogni creatura»<sup>40</sup>, è sottolineata dalle sue dimensioni, maggiori rispetto a quelle degli angeli.

Non meno solenni le immagini dei santi sui bordi dell'icona. Questo tono di aulica ufficialità che era stato proprio dell'Impero bizantino, rigidamente gerarchizzato, è ancora presente qui nella grafia insistita e nella descrizione paziente dei dettagli, che conferiscono un aspetto un poco metallico alle vesti dei santi nelle zone marginali. Questi tratti, che la scuola di Creta ereditò dall'ultimo periodo dell'arte bizantina, risultano caratterizzanti per questa icona. Essi donano all'immagine un certo tono di distacco, che non rompe in alcun modo la piacevole unità dell'icona, lasciando una forte impressione di rigore.

*Le icone della Madre di Dio,  
dette della Tenerezza*

Le icone nella quali la Madre ed il Figlio sono rappresentati mentre si scambiano un gesto di tenerezza sono dette icone della Tenerezza<sup>41</sup>. In contrasto con la solennità e la maestà austera delle icone della Madre di Dio Odigitria, esse sono colme di umano sen-



timento, d'amore e di tenerezza materna. Assai più che quelle della Madonna Odigitria, le icone della Tenerezza esprimono l'aspetto umano della maternità divina e del Divino Infante; esse sottolineano con maggior forza il fatto che l'umanità della Madre è anche quella del Figlio, da cui Ella è inseparabile per via del suo concepimento. Le icone della Tenerezza rappresentano la Madre profondamente sofferente per il supplizio che il Figlio dovrà subire; Ella sopporta in silenzio questo avvenire ineluttabile che le è stato rivelato («a te pure una spada trafiggerà l'anima», Lc 2,35). Il Bambino è qui lo stesso Emmanuele delle icone del tipo Odigitria, vestito con un abito luminoso che ne indica la divinità. Ma rappresentandone i sentimenti umani – la sua paura, la sua tenerezza –, attraverso i gesti, l'icona ne sottolinea l'umanità.

Piuttosto raro a Bisanzio, questo tipo di icona della Tenerezza conobbe in Russia una diffusione assai vasta. È divenuto uno dei soggetti principali dell'iconografia russa, nel quale meglio che altrove l'aspirazione della spiritualità russa a esprimere sentimenti umani purificati e trasfigurati sembra trovare il suo compimento. Si tratta di uno dei vertici della creazione artistica russa. Né l'arte gotica francese, né quella del Rinascimento italiano hanno saputo donare maggiore intensità a questa rappresentazione. In questi ambiti sono state create immagini forse più umane, ma non più commoventi. Queste icone russe giustificano il loro nome poiché guardandole lo spettatore prova un sentimento di vera e profonda misericordia, poeticamente espresso nelle parole di Isacco il Siro, secondo il quale il segno di un cuore misericordioso è «l'infiammarsi del cuore umano per tutta la creazione, gli uomini, gli uccelli, gli animali, i demoni e ogni altra creatura. Alla loro vista e al loro ricordo gli occhi dell'uomo versano lacrime. Una profonda, immensa compassione gli stringe il cuore rendendolo incapace di tollerare, di ascoltare e di vedere il benché minimo torto o dispiacere inflitto ad una qualsiasi creatura. Per questo un uomo siffatto non cessa di pregare versando lacrime per gli animali senza ragione come per i nemici della verità e per coloro che gli fanno torto, affinché siano risparmiati e gli sia concessa la grazia. Egli prega allo stesso modo per i rettili, mosso da una pietà infinita che nasce senza posa nel suo cuore, fino al punto da farlo rassomigliare, in questo, a Dio»<sup>42</sup>.

Come abbiamo detto nell'introduzione, ogni sentimento umano che l'icona rappresenta, è come trasfigurato nel suo contatto con la grazia divina, e acquisisce un significato più elevato. Le icone della Madre di Dio della Tenerezza ne sono forse l'esempio più

evidente. Nella gamma così ricca e variegata dei sentimenti che interessano l'animo umano, i più intensi sono forse quelli che riguardano la maternità, poiché appartengono non soltanto al dominio della vita interiore ma anche a quello della vita fisica dell'uomo. Nelle icone della Tenerezza, la materna tenerezza della Madre di Dio è indissolubilmente legata al dolore straziante per il Figlio. Questa compassione materna per e con il Figlio, diventa compassione per e con tutte le creature, per le quali Egli si è volontariamente sacrificato. Questa compassione che conduce «a rassomigliare a Dio», trasfigura l'aspetto più istintivo della natura umana, quello che la appresenta a tutta la creazione, la maternità. La relazione con il divino trasforma la tenerezza materna in un amore e in una pietà che abbracciano l'intera creazione. «Il dolore causato da una perdita personale si trasforma in una compassione verso la miseria di tutto l'universo, in sofferenza dovuta al fatto stesso che l'infelicità esiste in quanto elemento che non può essere eliminato dall'esistenza del mondo»<sup>43</sup>. Per questo la Madre di Dio è venerata come Gioia di tutta la creazione, alla quale Ella è ontologicamente legata. È la gioia che dona la fede assicurata nell'intercessione materna del «cuore misericordioso», che non può sopportare la sofferenza patita dalle creature. L'immagine della Madre che soffre per il Figlio crocifisso è l'espressione più completa di questo amore che tutto abbraccia e che non conosce altra legge che la pietà e la misericordia.

Questa profondità di contenuti, con tutta l'intimità e il calore umano che sono ad essa propri, priva le icone della Tenerezza di



26. «La Fonte della Vita»,  
disegno di un'icona, XVII  
secolo.



27. *Madre di Dio di Vladimir, Russia, XVI secolo.*  
⇒ TAV. 20

ogni sentimentalismo edulcorato che vada di pari passo con i sentimenti umani più ristretti ed individualistici, liberandole parimenti da ogni schematismo e astrazione.

Il tipo iconografico di base delle icone della Tenerezza possiede una moltitudine di varianti di cui le quattro icone qui riprodotte rivelano, ciascuna a suo modo, il significato.

### *La Madre di Dio di Vladimir*

La celebre icona bizantina detta Madre di Dio di Vladimir è una delle varianti più antiche dell'icona della Tenerezza. Viene datata all'XI secolo o alla prima metà del XII, e si trova attualmente nella galleria Tret'jakov a Mosca.

La tradizione vuole che sia stato l'evangelista Luca a ritrarre dal vero la Madre di Dio dipingendo la prima icona della Madre di Dio della Tenerezza<sup>44</sup>. Avendo visto questa icona che san Luca le aveva portato, la Vergine rinnovò la sua profezia «ecco, tutte le generazioni mi chiameranno beata» (Lc 1,48) e, guardandola, disse con autorità: «la mia grazia e la mia forza sono contenute in questa immagine»<sup>45</sup>. Le cronache riferiscono che l'icona che si trova oggi nella galleria Tret'jakov, portata a Kiev da Costantinopoli, si trovava in Russia dal 1155, anno nel quale fu trasportata a Suzdal', poi nel 1161 nella città di Vladimir, di cui ha mantenuto il nome, e infine nel 1995 a Mosca. Quest'immagine giocò, nell'antica Russia, un ruolo del tutto particolare. Le cronache annotano ciascuno dei suoi trasferimenti e spiegano tutti i maggiori avvenimenti della storia del paese attraverso il suo intervento. Questa icona ha protetto il popolo russo attraverso i secoli ed è venerata come il suo tesoro più sacro<sup>46</sup>. Nel 1612 l'esercito di volontari che liberò Mosca dai Polacchi lottò anche per l'icona di Vladimir: «Perché è meglio per noi morire che abbandonare alla profanazione l'immagine della santissima Madre di Dio di Vladimir»<sup>47</sup>.

I tratti distintivi dell'icona della Madre di Dio di Vladimir sono i gesti della Madre e del Figlio che Ella tiene sul braccio destro, inclinando la testa verso di Lui. Con la mano sinistra tocca talvolta la spalla del Bambino; ma più spesso questa mano, posata sul petto, è tesa in preghiera verso di Lui, dirigendo così sul Bambino l'attenzione dello spettatore. Il Divino Infante è sempre rappresentato con la gamba sinistra piegata, in modo che si possa vedere solo la pianta del piede. L'icona qui riprodotta alla fig. 28 è una delle varianti delle icone dei secoli XI e XII, da cui essa si distingue

per due elementi: lo sguardo della Madre Dio non è diretto verso lo spettatore, ma sopra la testa del Bambino. Questi circonda con il braccio sinistro il collo della Madre non direttamente, ma sopra il *maphorion*, di modo che non ne vediamo la mano sinistra. La figura della Madre di Dio, armoniosamente collocata al centro della tavola, è caratterizzata da una calma maestosa. Lo stesso tratto unisce le due figure in una linea comune, ciò che conferisce all'immagine un carattere monumentale, proprio dell'epoca della fioritura dell'iconografia russa. Il Bambino, in un movimento vivace e affettuoso, stringe il suo volto contro la guancia della Madre; pare sforzarsi di placare il suo dolore segreto. La Vergine, quasi ignorando la carezza del suo Bambino, dirige lontano uno sguardo intenso, colmo di profonda tristezza. Il suo volto severo, concentrato, reclinato verso il Figlio, è rivolto in realtà non verso il bambino in quanto uomo, ma verso il Creatore del mondo che Ella ha generato. «Sicura Protettrice del mondo», che «porta a Dio ardenti preghiere»<sup>48</sup>. Si piega verso il Bambino domandandogli misericordia per coloro che a Lui si rivolgono, assicurando loro la sua intercessione.



28. *Madre di Dio di Vladimir, Russia, xv secolo; collezione M. Lanza.*



*La Madre di Dio di Tolga*

Icona della Madre di Dio, dipinta probabilmente a Mosca<sup>49</sup> nel XIV secolo, il suo nome deriva dal luogo nel quale apparve nel 1314, sulle rive del fiume Tolga, non lontano da Jaroslavl', dove più tardi fu fondato un monastero nel quale l'icona venne conservata<sup>50</sup>.

Le icone della Vergine di Tolga sono di diversi tipi: alcune rappresentano la Madre di Dio in trono, con il Figlio in piedi sulle ginocchia, come per esempio la celebre icona della galleria Tret'jakov di Mosca (⇒ Tav. 22); altre volte la Vergine è rappresentata a mezza figura, mentre il Bambino è in piedi – ciò rappresenta certamente una ripresa dall'immagine della galleria Tret'jakov -. L'icona qui riprodotta è una terza variante dell'immagine de La Madre di Dio di Tolga. Qui il Bambino non si rannicchia contro la Madre, come nelle altre icone, ma sta tranquillamente in piedi, circondando con il braccio il collo della Vergine. Non c'è, in questa icona, alcun elemento drammatico; essa è forse meno intima delle



29. *Madre di Dio di Tolga*  
(Umileniye), Russia,  
Novgorod (?), inizio del XV  
secolo; Museo delle Icone,  
Recklinghausen.

altre icone della Tenerezza qui riprodotte, ma possiede più profondità. La tenerezza materna raggiunge in questa immagine una calma superiore, al limite del distacco. Tutti i sentimenti umani, tutte le emozioni hanno trovato il loro significato più elevato, e attingono così ad una pace suprema.

L'icona ci colpisce per la sua eccezionale purezza spirituale. Si tratta quasi di una traduzione per immagini dello stichirà della festa di questa icona: «Non c'è alcuna macchia nella tua bellezza, o Vergine: perché tu sola sei apparsa tutta pura nei secoli, o molto venerabile, tu che hai illuminato il mondo con i raggi della verginità e con la luce della purezza...».

La figura della Madre di Dio sembra privata di ogni volume e peso corporeo. Le sue mani troppo piccole non stringono il Cristo Bambino, ma lo sfiorano soltanto. Tutta l'attenzione si concentra sui volti trasfigurati, privati di ogni emozione. Gli occhi scuri della Vergine, colmi di segreta tristezza sotto la linea allungata delle sopracciglia, guardano avanti, nello spazio vuoto, ma allo stesso tempo scrutano nelle profondità dell'anima. Il volto insieme triste e sereno della Madre di Dio è lievemente inclinato verso il Figlio, nella certezza della misericordia di Lui verso le sue creature. Egli stringe il suo viso contro la guancia della Madre e, in risposta alla sua pena, la benedice, come benedice il mondo.

Il livello esecutivo di questa icona corrisponde alla profondità straordinaria del suo contenuto. Il ritmo calmo e armonioso delle linee comunica un'impressione di serena concentrazione. L'icona si distingue per il disegno abilissimo e per la nobiltà un poco arcaica delle forme che sottolinea, rinforzandolo, il contenuto spirituale dell'immagine. Essa è dipinta con grande finezza stilistica, in una gamma di colori molto semplice. I volti sono eseguiti con sfumature e delicati passaggi dalla luce alle zone d'ombra, di tonalità verde oliva. Il dolce contorno conferisce ai volti una particolare pienezza, densa di vita.

La tunica del Cristo, con la cintura e il *clavus* nei toni del verde, è dipinta con dell'ocra giallo chiaro mescolata al bianco ed è particolarmente luminosa per effetto del *levkas* che traspare attraverso il colore. Lo scuro *maphorion* della Madre di Dio ha delle leggere lumeggiature con tocchi di ocra rossa. Non c'è alcuna pesantezza né nel disegno, né nelle forme, né nei colori. Guardando l'icona si ha l'impressione che essa sia scaturita spontaneamente dal pennello del pittore, come la preghiera che, per i santi, è naturale come l'atto del respirare.

*La Madre di Dio della Tenerezza,  
detta Madre di Dio di Korsun'*



30. *Madre di Dio di  
Korsun', scuola moscovita,  
Russia, XVI secolo.*  
⇒ Tav. 23

Il nome «Madre di Dio di Korsun'» deriva da quello della città omonima, cioè Chersoneso, porto mercantile greco in Crimea, presso Sebastopoli, dove secondo le cronache il santo principe Vladimir ricevette il battesimo nel 988. Si chiamano in modo generico «icone di Korsun'» tutte le icone greche che passarono da questo porto per giungere in Russia. L'icona della Madre di Dio della Tenerezza qui riprodotta, il cui prototipo era un'icona greca di Korsun', ha mantenuto questa denominazione.

I tratti iconografici che caratterizzano le icone di questo tipo sono anzitutto il movimento della testa della Madre di Dio molto inclinato verso sinistra e il mantello del Bambino che ricopre una tunica bianca, spesso ornata (come nel caso della nostra icona) da motivi ricamati. La posizione del Bambino in queste icone è variabile: spesso è rappresentato in una attitudine calma, con le gambe rilasciate, oppure – come nella nostra icona – con una gamba ripiegata in modo da lasciar intravedere solo la pianta del piede. Spesso, con gesto affettuoso, Egli accarezza il mento o la guancia della Madre. Qui il gesto del Bambino non è del tutto libero da una certa qualità drammatica: Egli è proteso, per effetto della paura, verso il volto di sua Madre che sembra calmarlo, guardando verso di noi con espressione di dolore. Se confrontiamo questa icona con precedenti icone della Tenerezza, dense di rigorosa concentrazione interiore, converremo che il volto della Vergine ha qui più intimità e più calore. Il suo sguardo non segue il movimento del viso, ma è rivolto a colui che prega davanti all'icona; in questo modo la scena rappresentata non si concentra su se stessa ma si rivolge al mondo esteriore.

Allo stesso modo la tenerezza materna della Vergine per il Figlio è rivolta verso l'esterno. Inclinata dolcemente sul bambino, la Madre abbraccia col suo sguardo il mondo che si presenta ai suoi occhi e lo invita a partecipare alla preghiera che Ella va rivolgendo a Dio per lui.

Questa icona, di modeste dimensioni, era probabilmente un'icona di destinazione privata. Essa colpisce per il suo calore interiore, accentuato dalla tonalità calda e dalle qualità esecutive del dipinto, condotto da mani esperte con una tecnica che dona alla superficie un aspetto smaltato, con una fattura insieme morbida e di grande precisione.

*La Madre di Dio di Korsun'*

L'icona qui riprodotta è un'altra variante della Madre di Dio di Korsun'. Queste icone rappresentano la Madre e il Divino Infante a volte girati verso la sinistra dello spettatore, altre volte verso la sua destra. La stessa composizione può avere così un doppio orientamento<sup>31</sup>.

Il tratto caratterizzante di queste icone della Madre di Dio della Tenerezza è il fatto che la Madre e il Figlio siano rappresentati solo a mezza figura; spesso però essi mostrano unicamente i volti e le mani, il che sottolinea quel tono di intimità che è proprio delle immagini della Tenerezza. È proprio fra le icone di questo tipo che qui riproduciamo che i sentimenti umani emergono con maggiore evidenza. Sia l'aspetto compositivo dell'immagine, sia il suo contenuto mettono in rilievo con forza l'idea della maternità. I due volti stretti l'uno contro l'altro sembrano formare un tutto unico, traducendo così il legame di sangue fra Madre e Figlio. Tutto qui è basato sullo slancio del cuore. I volti privi di ogni severità sono pieni di dolcezza e di intimità. Il Divino Infante è rappresentato in un movimento impetuoso, quasi inquieto. Con la destra si aggrappa al bordo del *maphorion* della Madre e, stringendo la sua guancia contro quella di Maria sembra attrarla a sé. Con un gesto colmo di tenerezza, la Madre stringe il Figlio al petto, con entrambe le mani. Il suo sguardo pensoso, puro e amorevole è diretto nello spazio davanti a sé. In questa icona in cui il legame carnale e la tenerezza materna sono a tal punto sottolineati, il filatterio bianco che il Bambino tiene nella sinistra contro il viso dà l'impressione di un corpo estraneo che si introduce nell'intimità della scena. Contrastando apertamente con questo tono di tenera sollecitudine, il filatterio sottolinea come il Bambino incarni la Sapienza divina nel mondo, quella Sapienza il cui contatto illumina e trasforma la sofferenza e il dolore in gioia.

Le icone della Madre di Dio della Tenerezza ci mostrano l'ineffabile unione fra la tenera fragilità del Bambino, che ha bisogno delle carezze materne, e la sua stessa onnipotenza divina; questa unione crea e comunica allo spettatore il sentimento di una grande misericordia e produce quel «abbraccio del cuore umano» che lo fa, secondo le parole di sant'Isacco il Siro, «rassomigliare a Dio». Per questo motivo le funzioni liturgiche in onore delle icone della Madre di Dio mescolano l'afflizione e la penitenza, alla fede gioiosa nella sua incessante intercessione e nella misericordia di suo Figlio che si è volontariamente immolato.



31. *Madre di Dio di Korsun', Russia, fine del XVI secolo.*

⇒ TAV. 24



### *La Madre di Dio della Passione*

L'icona della Madre di Dio della Passione (*Strastnaja*) fa parte di un tipo iconografico che apparve nel XIV secolo in alcuni affreschi della Serbia (chiese di Lesnovo e di Konce). Due angeli recanti gli strumenti della Passione sono raffigurati negli angoli superiori dell'icona. Il Cristo Bambino gira la testa verso di loro, guardandoli con stupore. Preso da timore, Egli cerca rifugio accanto alla Madre.

L'icona qui riprodotta è un trittico nel quale l'immagine della Madre di Dio occupa il pannello centrale (ciascun pannello misura cm 16x14). La Madre di Dio porta sul braccio destro il Cristo Emmanuele che guarda uno dei due angeli, girando il capo verso l'angolo sinistro dell'icona. Per il timore, Egli stringe con entrambe le mani la mano sinistra della Madre, che tiene la testa leggermente inclinata. Il suo sguardo esprime una triste rassegnazione.

I due pannelli laterali contengono ciascuno dodici personaggi a figura intera, distribuiti su due registri: nel registro superiore del pannello di sinistra sono raffigurati, a partire dal centro, san Giovanni Battista, l'arcangelo Michele, l'apostolo Pietro e i tre santi dottori Basilio, Gregorio di Nazianzo e Giovanni Crisostomo. A destra, sempre nel registro superiore, troviamo l'arcangelo Gabriele (che per un errore dell'incisore porta il nome di Michele sul rivestimento metallico dell'icona), gli apostoli Paolo e Giovanni, i tre santi metropoliti di Mosca Pietro, Alessio e Giona. Nel registro inferiore del pannello di sinistra sono raffigurati: san Nicola, san

32. *Madre di Dio della Passione, trittico russo, 1641; collezione P.J.M. Rouet de Journel, Parigi.*



Sergio di Radonež, sant'Eutimio di Suzdal', san Cirillo del Lago Bianco, i santi Zosima e Savvatij delle Solovki. Nel medesimo registro, a destra, troviamo infine san Leonzio di Rostov, sant'Alessandro Nevskij, san Giovanni arcivescovo di Novgorod, le sante martiri Caterina e Parasceve e santa Eufrosina di Alessandria.

Il pittore ha riprodotto con cura ogni dettaglio, ricordando in questo lo stile calligrafico dei miniatori. Conosciamo la data e l'origine dell'icona grazie ad un'iscrizione sul retro del pannello centrale: «Il 22 marzo 149 (cioè il 1641 della nostra era) il cellerario del monastero della Trinità, lo *starec* Aleksandr Bulatnikov, ha benedetto con questo trittico il suo inserviente di cella (*kelejniki*) lo stareta Joachim delle Solovki». In una sua nota inedita, il padre J.M. Rouet de Journel ricorda che Aleksandr Bulatnikov, importante personaggio che era padrino dei figli dello zar, ricoprì la carica di cellerario nella laura della Trinità di san Sergio dal 1622 al 1642. Egli iniziò la sua vita monastica nel monastero delle Solovki, dove si ritirò nuovamente quando ebbe abbandonato le sue mansioni presso la laura. I suoi legami con questi due grandi monasteri spiegano la presenza sul pannello di sinistra di san Sergio (fondatore della laura della Trinità) e dei santi Zosima e Savvatij (fondatori del monastero delle Solovki). Sant'Alessandro Nevskij, san Giovanni di Novgorod e i tre santi del pannello destro rappresentano senza dubbio i patroni di Aleksandr Bulatnikov e della sua famiglia.

### *San Giovanni il Precursore*

San Giovanni, Precursore e Battista del Signore, occupa un posto del tutto particolare nel culto della Chiesa. Il martedì della settimana liturgica è consacrato alla sua memoria e la sinassi di san Giovanni Battista è celebrata il giorno successivo alla festa del Battesimo di Cristo (7 gennaio). La Chiesa non commemora solamente il giorno della sua morte (29 agosto), i ritrovamenti e le traslazioni delle sue icone – come per altri santi – ma anche il suo concepimento (23 settembre) e la sua natività (24 giugno), come per la Madre di Dio.

San Giovanni Battista è il più grande «tra coloro che nacquero da donna» e tuttavia «il più piccolo nel Regno dei cieli è più grande di lui» (Mt 11,11). La ragione sta nel fatto che l'opera del Precursore appartiene all'Antico Testamento: bisogna dunque che egli si faccia piccolo dinanzi al Cristo che deve crescere (Gv 3,30);



33. San Giovanni il Precursore, icona russa della Deesis, XVI secolo; già appartenuta alla collezione A. Poliakov, Parigi.

Giovanni ha preceduto il Messia «con lo spirito e la forza di Elia» (Lc 1,17), quest'altro misterioso precursore della seconda e gloriosa venuta di Cristo. Ma mentre Elia fece scendere il fuoco dal cielo, il Precursore della prima venuta del Cristo Salvatore «non ha fatto nessun segno» (Gv 10,41). Egli era «più che un profeta» (Mt 11,9), il culmine della santità dell'Antico Testamento, e tuttavia di fronte a colui che venne dopo di lui, il Precursore non ha manifestato alcun segno esteriore della sua vocazione, rimanendo soltanto «voce di uno che grida nel deserto: preparate la via del Signore» (Gv 1,20-23). Mentre Elia, dopo essere salito al cielo su un carro di fuoco, dovrà tornare sulla terra con Enoch per portare testimonianza e morire da martire alla fine dei tempi (Ap 11,3,10), san Giovanni Battista aveva già offerto la propria testimonianza e patito il martirio prima che Cristo compisse la sua opera di redenzione. Dopo l'Ascensione del Signore, la Chiesa che avrà ricevuto dal cielo il battesimo attraverso il fuoco purificatore dello Spirito Santo (Mt 3,11), potrà infine esaltare il Precursore di Cristo. Allora sarà riconosciuta la vera grandezza di san Giovanni Battista che è, dopo la Madre di Dio, il più grande fra gli uomini. Nelle icone della *Deesis*, la Madre di Dio e l'amico dello Sposo (Gv 3,29) saranno collocati ai lati del Cristo Pantocratore.

La nostra icona (Russia, XVI secolo) è probabilmente l'immagine che faceva da *pendant* all'icona della Madre di Dio in un complesso di tre immagini formanti la *Deesis*. Rappresentato a mezza figura, il Precursore si sporge in avanti, rivolto verso il lato sinistro dell'icona, a guardare il Cristo. Facendo con la sinistra un gesto di preghiera, egli si rivolge ai fedeli cui presenta, con la destra, una pergamena srotolata sulla quale si legge il suo appello alla penitenza: «Convertitevi, perché il regno dei cieli è vicino!» (Mt 3,2); e ancora: «Già la scure è posta alla radice degli alberi: ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco» (Mt 3,10). Sopra la tunica di peli di cammello, il Battista porta un mantello scuro; la lunga chioma ricade sulle spalle, la barba è incolta: è un uomo del deserto, il prototipo dei grandi eremiti cristiani. I tratti ascetici del suo viso allungato corrispondono al messaggio austero di colui che predica il pentimento e la conversione.

Questa icona ha subito numerose trasformazioni: i contorni della figura sono stati ripassati con un tratto dorato nel XVII secolo. La tavola fu poi inserita in un pannello più ampio: è ancora visibile l'antica cornice che taglia in parte l'aureola. Il piccolo tassello scuro in basso mostra lo stato dell'icona prima della pulitura effettuata a Parigi.

Una seconda icona, simile a quella qui riprodotta, rappresenta san Giovanni Battista con le ali: attribuendo a colui che annuncia il Messia l'aspetto di un angelo, gli iconografi seguivano alla lettera le parole con cui il profeta Malachia (3,1) annuncia il Precursore (Mt 11,10): «Egli è colui del quale sta scritto: Ecco, io mando davanti a te il mio messaggero che preparerà la tua via davanti a te». Questo tipo iconografico apparve già nel XIII secolo in Serbia in un affresco<sup>32</sup> e in alcune miniature. Le icone del Precursore alato diventeranno più frequenti a partire dal XVI secolo.

L'immagine del Precursore alato corrisponde non soltanto al suo ruolo di messaggero, ma anche alla vita ascetica di un «angelo terrestre e uomo celeste»<sup>33</sup>. Si tratta di uno dei molteplici aspetti della sua santità: «Come chiamarti, o profeta? Angelo, apostolo o martire? Angelo, perché hai saputo vivere come un essere incorporeo. Apostolo, perché hai predicato alle genti. Martire, perché sei stato decapitato per testimoniare il Cristo»<sup>34</sup>.

Nella nostra icona, il Precursore alato è collocato davanti al Cristo di cui deve preparare la via; il Cristo appare, a mezza figura, entro la sfera celeste nell'angolo superiore sinistro dell'icona. Rappresentato a figura intera e rivolto verso destra, il Precursore si staglia contro il fondo dorato del cielo; le sue ali sono tratteggiate con l'oro. Con la destra egli compie un gesto come se fosse nell'atto di predicare e tiene nella sinistra una pergamena il cui testo, molto rovinato, non può essere decifrato. Vestito con una tunica di peli di cammello e un mantello che gli copre il torso lasciando libere le braccia, san Giovanni predica la conversione nel «deserto di Giudea» (Mt 3,1) e «in tutta la regione del Giordano» (Lc 3,3). Le rocce di forma conica dietro di lui rappresentano il deserto e il rivolo d'acqua ai suoi piedi, in primo piano, è senza dubbio un riferimento al fiume Giordano. I radi cespugli e la scure «posta alla radice degli alberi» (Mt 3,10) fanno allusione alle parole della sua predicazione. Nell'angolo inferiore sinistro dell'icona, una coppa con la testa del santo ricorda che egli terminò la sua vita con il martirio.

L'iscrizione in greco nella parte superiore dell'icona precisa il soggetto «san Giovanni il Precursore», mentre il nome dell'iconografo, il prete Balasio, compare nell'angolo inferiore destro. A sinistra, davanti a san Giovanni, si può leggere: «Preghiera del servo di Dio, il monaco Anania, 1750». Questa icona greca, dipinta forse sul Monte Athos verso la metà del XVIII secolo, è assai fedele al canone iconografico.



34. *San Giovanni il Precursore, scuola greca, 1600 circa.*

⇒ TAV. 27



*L'arcangelo Michele*

Il mondo delle potenze celesti che il Padre ha creato attraverso il Verbo e santificato nello Spirito Santo è, per sua stessa natura, più elevato del mondo terreno. L'uomo non può sostenere la vista degli angeli (Dn 8,17-18;10,5-17). I testi liturgici li definiscono «temibili e terrificanti»: «Liberiamo il nostro spirito da ogni corruzione affinché le nostre labbra terrene possano cantare con timore la lode delle potenze incorporee, simili al fuoco, alla fiamma, alla luce»<sup>55</sup>. Viventi nella gloria del «triplice Sole», le potenze angeliche sono creature deificate, che testimoniano della gloria increateda, «carboni ardenti infiammati dal fuoco della natura divina». «Luci seconde», esse «diffondono in tutto l'universo il fuoco della Divinità inaccessibile, cantando senza posa con labbra di fuoco l'inno della Trinità: Santo, Santo, Santo è il Signore nostro Dio»<sup>56</sup>.

Tuttavia, malgrado l'eccellenza della loro natura, «l'Economia del mistero» dell'incarnazione del Verbo resta nascosta agli angeli che non la conoscono se non attraverso la Chiesa (Ef 3,9-11; 1P 1,12). Salito al cielo, «al di sopra di ogni principato e autorità, di ogni potenza e dominazione» (Ef 1,21), il Dio fatto Uomo, elevando la natura umana che ha assunto, «ha fatto degli angeli e degli uomini una sola Chiesa»<sup>57</sup>. L'ordine cosmico fu così mutato per effetto dell'incarnazione: la Vergine, «che ha generato il fuoco degli spiriti ardenti e caritatevoli» diventa «la prima fra le creature che partecipano della Divinità»; «più alta degli angeli immateriali, più elevata delle gerarchie celesti»<sup>58</sup>, ella riceve dagli angeli la gloria che le spetta.

Gli angeli ci sono noti soprattutto per il ministero che esercitano nei confronti del mondo terreno, ruolo nel quale essi ci appaiono come «spiriti incaricati di un ministero, inviati per servire coloro che devono ereditare la salvezza» (Eb 1,14). Di qui il nome ἄγγελος, cioè messaggero inviato per annunciare o compiere la volontà di Dio. A seconda del loro rango di servizio, le potenze celesti formano una gerarchia i cui diversi livelli, parzialmente rivelati dalle Scritture, si trovano sistematicamente ordinati nel trattato *De coelesti ierarchia* di Dionigi l'Areopagita<sup>59</sup>. Le milizie angeliche debbono difendere la creazione dalle potenze spirituali ostili che cercano di comprometterla. L'Apocalisse descrive la guerra celeste nella quale san Michele e i suoi angeli combattono il diavolo e i suoi accoliti (Ap 12,7-9), una guerra che prosegue sulla terra dove gli uomini sono aiutati dagli angeli nella loro lotta spirituale. Per questo gli angeli compaiono spesso in veste di guerrieri. Così «il

capo dell'esercito del Signore» si mostra a Giosué sguainando una spada (Gs 5,13-15). L'arcangelo Michele, capo supremo (archistratega) dell'esercito, guida il combattimento contro le forze demoniache: «da ogni luogo che la tua grazia protegge, il diavolo è cacciato: perché Lucifero dopo la sua caduta non sopporta più la tua luce. Così noi ti preghiamo di spegnere i dardi infuocati che egli ci lancia contro [...] e di salvarci dalle sue insidie»<sup>60</sup>.

La festa di san Michele e di tutte le potenze incorporee viene celebrata l'8 novembre. La Chiesa commemora, il 6 settembre, un miracolo di san Michele. La sinassi dell'arcangelo Gabriele è celebrata il 26 marzo, il giorno successivo all'Annunciazione. Infine, ogni lunedì della settimana liturgica è consacrato al culto degli angeli.

L'icona qui riprodotta (Balcani, XVII secolo) non si può annoverare tra le migliori rappresentazioni di san Michele prodotte dall'iconografia ortodossa; essa ha tuttavia il pregio di riunire i principali elementi che definiscono il tipo iconografico dell'arcangelo. San Michele è rappresentato in piedi, rivolto allo spettatore, con due grandi ali brune che contrastano con lo sfondo dorato. «Spirito incaricato di un ministero», è vestito con una dalmatica diagonale rossa, stretta da una cintura. In qualità di capo dell'esercito celeste, il guerriero porta un mantello che, nella nostra icona, è di un colore rosso vivo. La verga che impugna termina in un tridente: è, al contempo, un'arma e l'insegna del suo comando. Con la sinistra mostra, davanti al petto, un disco sul quale è scritto il nome di Gesù Cristo. La testa dell'arcangelo, circondata da un'aureola, è ornata da nastri che trattengono la lunga capigliatura. Le estremità dei nastri ondeggiano ai lati del capo, a simboleggiare l'udito spirituale dell'angelo, attento ai comandi divini. Nella nostra icona questi nastri sono cancellati. Nell'iscrizione in alto si legge: «l'arcangelo Michele».



35. Arcangelo Michele,  
Balcani, XVII secolo.  
⇒ Tav. 28

*I ritratti degli apostoli Pietro e Paolo  
e un'icona dell'apostolo Paolo*

Le rappresentazioni di questi ritratti offrono numerosi motivi di interesse. Anzitutto, la medaglia romana del II o III secolo che proviene dai Musei Vaticani e rappresenta le teste dei due apostoli prova che questi ritratti esistevano fin dai primi secoli dell'era cristiana, come confermato dalla già citata testimonianza di Eusebio di Cesarea (*Historia ecclesiastica*, n. 1). I tratti somatici mol-

to caratterizzati dei personaggi mostrano con evidenza che si tratta di ritratti realizzati sulla base dell'osservazione diretta dei modelli. A chi apparteneva questa immagine? A un cristiano credente o forse a un pagano riconoscente per una grazia ricevuta dagli apostoli? Non lo sappiamo.

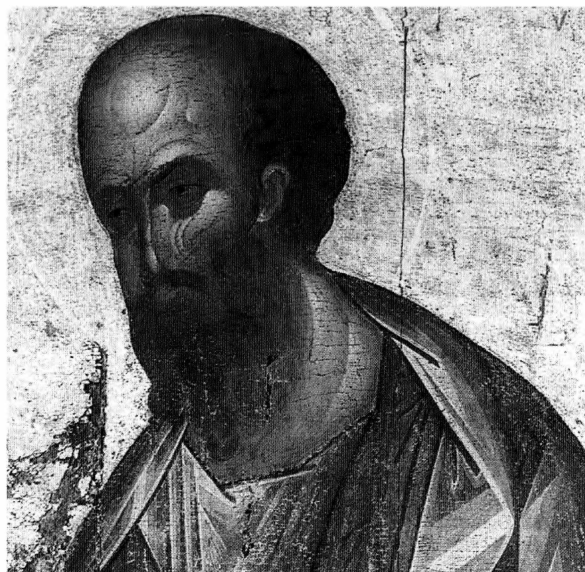
L'altra immagine qui riprodotta è il particolare di un'icona, la testa dell'apostolo Paolo. Questa icona fu dipinta da sant'Andrej Rublëv fra il 1408 ed il 1425 per l'iconostasi della cattedrale della Dormizione a Zvenigorod<sup>61</sup>. Se confrontiamo questo volto con quello dell'apostolo Paolo sul medaglione vaticano (a sinistra per chi guarda), constateremo che si tratta della testa dello stesso uomo, ripreso di profilo sulla medaglia e di tre quarti nell'icona. A dispetto della distanza di dodici o tredici secoli che separa la medaglia dall'icona, quest'ultima riproduce lo stesso volto con i tratti somatici che lo caratterizzano e anche con una certa esattezza anatomica. È identica la forma della testa, la fronte alta e stempia, e anche la mascella inferiore leggermente prominente con la barba che cade in ciocche ondulate. Questa somiglianza è una prova della rispettosa cura con la quale, nell'iconografia ortodossa, vengono tramandati e conservati i tratti caratteristici dei santi. È certo che l'iconografo russo del xv secolo non avesse mai visto i ritratti romani; probabilmente non ne conosceva neppure l'esistenza. Ciò che lo ha guidato nella trasmissione delle particolarità individuali è la tradizione iconografica, tramandata nei secoli attraverso l'icona.



36. Ritratti degli apostoli  
Pietro e Paolo, medaglia  
romana del II o III secolo;  
Musei Vaticani.

Tuttavia, malgrado l'evidente somiglianza, esiste fra la rappresentazione dell'apostolo Paolo sulla medaglia e quella dell'icona una grande differenza, che illustra in modo evidente la trasposizione di un ritratto in icona. Pur preservando, come si può ben vedere, i tratti somatici caratteristici di una persona concreta, ovvero una precisa realtà storica, l'icona la mostra nella sua unione con la realtà divina (vd. sopra, *Il significato e il linguaggio delle icone*), presentando la carne umana penetrata dalla grazia dello Spirito Santo che la illumina. Questa unione fa scomparire la pesantezza corporale, l'aspetto corruttibile del corpo che è invece così evidente nella medaglia. I tratti del volto, le rughe, i capelli, tutto è come ricondotto ad un ordine armonioso. La vita interiore in Dio trova la sua espressione esteriore nel volto luminoso presentato dall'icona; il volto un poco malaticcio di san Paolo sulla medaglia si trasforma qui nel suo sembiante eterno, trasfigurato.

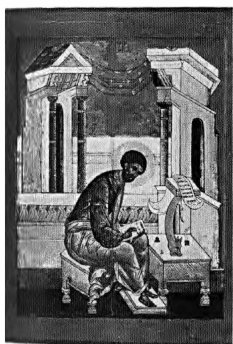
Se confrontiamo la testa dell'apostolo Pietro sulla medaglia con le sue rappresentazioni nelle icone (per esempio quella dell'Assunzione o della Pentecoste), vedremo la stessa somiglianza, la stessa fedeltà alla verità storica che distingue l'iconografia ortodossa.



37. Testa dell'apostolo Paolo, dettaglio di un'icona di Andrej Rublëv.

⇒ Tav. 29



*San Luca Evangelista*

38. *San Luca Evangelista*,  
Novgorod, Russia,  
XV o XVI secolo.  
⇒ Tav. 30

I *Prologhi monarchici* ci informano che san Luca, primo evangelista e autore degli Atti degli Apostoli, che fu anche considerato in seguito il primo iconografo, «era un siriano di Antiochia, medico di professione». Divenne discepolo degli apostoli e, più tardi, fino al martirio di quello, un fedele compagno di Paolo. Non ebbe né moglie né figli; morì in Beozia a ottantaquattro anni, pieno di Spirito Santo, dopo aver servito incessantemente il Signore<sup>62</sup>.

La nostra icona faceva parte del battente di sinistra di una «porta regale» russa del XV o XVI secolo<sup>63</sup>. San Luca è rappresentato seduto su un basso sgabello di fronte ad un leggio, all'interno di una stanza, come suggerito dallo sfondo architettonico. Con i piedi nudi posati su un predellino, è intento a scrivere su un libro che tiene aperto sulle ginocchia. Le parole visibili sul libro – evidentemente un errore dell'iconografo – sono quelle dell'*incipit* del Vangelo di Matteo. San Luca è un uomo nel pieno dell'età, con la barba e una capigliatura ondulata. Il suo volto, rivolto verso la parte destra dell'icona, è colto di tre quarti. È vestito con una tunica ornata da una frangia dorata. Il mantello ricade sulla spalla sinistra, lasciando libero il braccio destro. Il volto esprime la devota concentrazione dell'evangelista che consegna un testo ispirato da Dio.

*San Giovanni Evangelista*

«Allora Giovanni, l'ultimo (degli evangelisti)», scrive Clemente Alessandrino, «vedendo che gli aspetti materiali erano stati messi in luce nei Vangeli, compose su richiesta dei discepoli e per ispirazione dello Spirito Santo un Vangelo spirituale»<sup>64</sup>. Composto per ultimo, il quarto Vangelo è, secondo Origene, il più importante: «Io ritengo che, come i quattro Vangeli sono il fondamento della fede della Chiesa – e su questo fondamento riposa il mondo intero riconciliato con Dio in Cristo [...] –, allo stesso modo il Vangelo secondo Giovanni è il principale dei Vangeli, né lo può comprendere colui che non si sia piegato sul petto del Cristo e cui Gesù non abbia affidato Maria come sua Madre»<sup>65</sup>. Concordemente a questa opinione, san Giovanni occupa il posto principale fra gli evangelisti nell'iconostasi.

La nostra icona (Russia, scuola moscovita, XVI secolo; oggi a Londra, coll. Bobrinskoy) proviene dal battente di sinistra di una

«porta regale» russa del xvi secolo. San Giovanni è rappresentato nel deserto: seduto su una roccia, in una sorta di caverna, è un uomo anziano con la fronte alta e stempiata, vestito di un lungo mantello blu scuro che lo avvolge interamente. Rivolge il capo a sinistra, verso l'angolo superiore dell'icona, come in ascolto di una voce proveniente dal cielo. Dietro di lui è rappresentato un lembo della sfera celeste, da cui si dipartono dei raggi. Anche l'Apocalisse (Ap 1,10-12) ci presenta san Giovanni che si volge all'indietro per guardare e «vedere colui che gli parla». L'evangelista tiene nella sinistra un manoscritto mentre con la destra rivolge un gesto allo scriba che lavora sotto la sua dettatura. Questi è un giovane uomo con un nimbo, vestito di un manto scarlatto. Il suo nome è scritto sopra la sua testa: è Procoro, uno dei sette diaconi (At 6,5) nel quale una tradizione, presente presso numerosi autori, vede il nipote di santo Stefano e compagno di san Giovanni<sup>66</sup>. Chinato sul libro che tiene sulle ginocchia, Procoro è intento a scrivere le prime parole del Vangelo di Giovanni: «In principio era il Verbo».

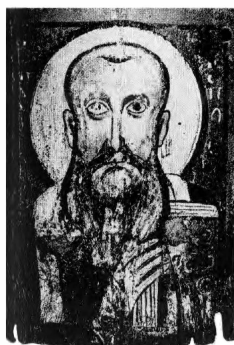
Sul bordo superiore dell'icona, dentro un semicerchio è posto un leone alato, simbolo dell'evangelista. Sant'Ireneo fu il primo a individuare nelle quattro creature sacre della visione di Ezechiele (Ez 1,5-14) i simboli dei quattro evangelisti, associando il leone a san Giovanni e l'aquila a san Marco<sup>67</sup>. L'Occidente ha scelto l'opposto. Le due tradizioni sono probabilmente coesistite in Russia dove, verso la fine del xvi secolo, l'aquila ha sostituito il leone nelle icone dedicate a san Giovanni Evangelista.



39. *San Giovanni Evangelista, scuola moscovita, Russia, XVI secolo.*  
⇒ Tav. 31

### *Il santo vescovo Abramo*

L'icona del santo vescovo Abramo è una delle più antiche che siano state conservate. Rare sono infatti le immagini precedenti il periodo dell'iconoclastia. Durante questo periodo come è noto, furono distrutte tutte le immagini che poterono essere raggiunte. Soltanto nelle provincie più remote si poterono conservare le icone al riparo dai funzionari imperiali; fu questo il caso dell'icona qui esaminata. Attualmente conservata a Berlino, essa è di origine egiziana e rappresenta, si può supporre, un vescovo, igumeno del monastero di Bauit. Eseguita a tempera, questa icona mostra lo stile primitivo caratteristico dell'iconografia copta, non soltanto in questo periodo, ma lungo tutto il corso della sua storia. Il disegno è energico e pieno di vita. La spalla sinistra leggermente sollevata traduce lo sforzo compiuto dal santo per sollevare il pesante libro



40. Il santo vescovo Apa  
Abramo, icona copta  
proveniente da Bauit  
(Egitto), VI secolo.  
⇒ Tav. 32

dei Vangeli. Il volto esprime una inflessibile forza spirituale, legata ad un estremo distacco, se non addirittura ad una completa rottura con la vita terrena. Sebbene si tratti probabilmente di un ritratto, il volto è semplificato ai limiti della schematizzazione, ciò che è sottolineato dai tratti marcati e dai contorni tracciati con forti linee scure. Si percepisce in questa icona qualche parentela, tanto interna quanto esterna, con certi affreschi romanici piuttosto che con le icone russe o bizantine. Il modo di rendere la spiritualità e la santità di sant'Abramo testimonia di una concezione esteriore e formale piuttosto che di un'esperienza spirituale personalmente vissuta.

### *San Gregorio Palamas*

San Gregorio Palamas, arcivescovo di Tessalonica morto nel 1359, fa parte della grande schiera dei Padri della Chiesa. Festeggiato due volte nel corso dell'anno liturgico (il 14 novembre e la seconda domenica di Quaresima), san Gregorio Palamas è celebrato come «campione invincibile dei teologi» e «predicatore della grazia». Il suo nome è legato ai grandi concili bizantini del XIV secolo, così importanti per i dogmi e la spiritualità ortodossa: fu la vittoria della grazia sulle vestigia del naturalismo ellenico e, nello stesso tempo, un'espressione dell'ellenismo cristiano dei Padri.

Ogni vescovo teologo che abbia espresso la verità della fede, difendendola contro l'errore, una volta canonizzato è venerato dalla Chiesa ortodossa come nostro Padre fra i santi (ἐν ἁγίοις πατὴρ ὑμῶν), in qualsiasi epoca sia vissuto. L'epoca patristica non è una sorta di età dell'oro limitata ai primi otto secoli. Abbiamo collocato l'icona di san Gregorio Palamas prima di quelle degli altri Padri più antichi di lui, poiché si tratta di un esempio tipico di icona dedicata a un vescovo. In posizione frontale il santo gerarca, vestito con gli abiti pontificali (*saccos* e *omophorion* o *pallium* decorato con croci), benedice con la destra e tiene con la sinistra l'evangelario. È l'immagine del Padre della Chiesa che «genera con la preghiera e fascia con le sue mani benedicensi»<sup>68</sup>.

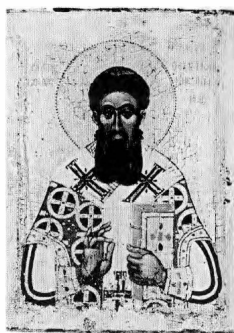
L'icona greca qui riprodotta è stata dipinta verso il 1370-1380, cioè poco dopo la cononizzazione del grande vescovo di Tessalonica nel 1368<sup>69</sup>. Questa icona è dunque un ritratto, che raffigura i tratti della persona vivente così come è ricordata da coloro che l'hanno conosciuta. Tuttavia essa presenta una mancanza dal pun-

to di vista iconografico: l'aspetto spirituale del santo, «predicatore della luce divina, iniziato ai misteri celesti della Trinità»<sup>70</sup>, non è sufficientemente messo in evidenza. Al contrario l'iconografo ha sottolineato le qualità esteriori di san Gregorio Palamas, quelle che soprattutto hanno stupito i suoi contemporanei; il suo volto esprime la fine intelligenza di un dialettico, imbattibile nelle controversie teologiche, senza però consentire di cogliere la vita interiore di un grande contemplativo.

*San Nicola Taumaturgo di Myra in Licia*<sup>71</sup>

È nota la venerazione del tutto eccezionale di cui è fatto oggetto san Nicola. Egli è venerato non solo dai cristiani, ma spesso anche dai musulmani. Il ciclo liturgico settimanale della Chiesa ortodossa, nel quale i giorni della settimana sono consacrati al Cristo e ai diversi ordini della santità terrena e celeste, distingue per nome soltanto tre figure: la Madre di Dio, il Precursore e san Nicola. La ragione della venerazione per questo santo vescovo, che non ci ha lasciato alcuna opera teologica né peraltro alcun testo scritto, deriva senza dubbio dal fatto che la Chiesa vede in lui l'immagine ideale del pastore, suo difensore e intercessore: «Avendo portato a compimento il Vangelo [...], tu ti sei realmente manifestato come luminoso pastore dell'universo»<sup>72</sup>. Dalla vita di san Nicola apprendiamo che, quando fu consacrato vescovo, disse: «Questa dignità e questa condizione esigono un diverso modo di vivere, affinché non si viva più per se stessi, ma per gli altri»<sup>73</sup>. Questa vita per gli altri è il tratto caratterizzante della personalità del santo e si manifesta attraverso la preoccupazione costante per ciò che concerne gli uomini: la loro stessa vita, il loro sostentamento, la loro difesa contro gli elementi, l'ingiustizia umana, le eresie e altro ancora. Numerosi miracoli accompagnano questa preoccupazione per gli uomini, tanto durante la vita del santo quanto dopo la sua morte. Infaticabile nella preghiera, difensore strenuo e senza compromessi dell'ortodossia<sup>74</sup>, «egli era dolce nei modi, senza malizia e umile di spirito»<sup>75</sup>.

L'iconografia ortodossa di san Nicola è molto varia, in accordo con il suo ruolo e il suo carattere. In numerose icone sono rappresentati in alto, ai lati di san Nicola, il Cristo con il Vangelo e la Madre di Dio che reca un *omophorion* episcopale. Questa iconografia sottolinea il carattere provvidenziale dell'episcopato di san Nicola. Essa si basa sulla narrazione di san Metodio, patriarca di



41. *San Gregorio Palamas, icona greca, fine del XIV secolo.*

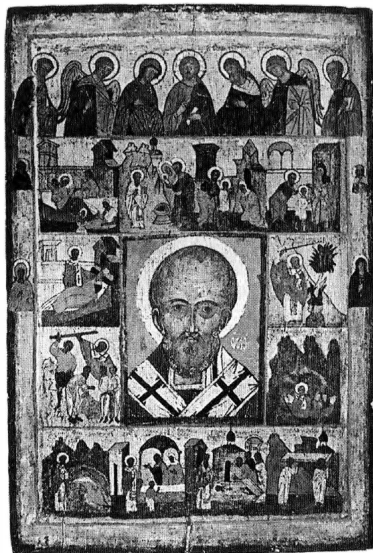
⇒ TAV. 33



Costantinopoli (842-846): vi si racconta come, poco prima della sua elezione a vescovo, san Nicola avesse visto ai suoi fianchi il Cristo che gli porgeva il Vangelo e la Madre di Dio che lo rivestiva dell'*omophorion*.

Altre icone di san Nicola, assai diffuse, lo rappresentano in piedi, con una spada nella destra e una chiesa nella mano sinistra. La spada, sua arma spirituale, e la chiesa alludono al ruolo del santo nella lotta intransigente per la purezza della fede in veste di difensore del suo gregge contro le eresie. Le più popolari di tali immagini sono le statue lignee di san Nicola dette di Možajsk (inizi del XIV secolo) e di Pskov (XV-XVI secolo).

La nostra icona presenta san Nicola circondato da dodici scene della sua vita. In alto è rappresentata una *Deesis* che si conclude con gli apostoli, dopo i quali si doveva trovare san Nicola, in qualità di loro successore e capo della loro Chiesa. Ciò indica dunque allo stesso tempo il suo posto nella gerarchia ecclesiastica e il coronamento della sua vita attraverso la gloria divina. Ai lati dell'icona sono presenti delle piccole rappresentazioni a mezzo busto dei santi patroni della famiglia cui apparteneva l'icona. A sinistra per chi guarda si trovano san Savvatij e la santa martire Parasceve. A destra le megalomartiri Caterina e Barba. Le quattro scene del registro superiore, sotto la *Deesis*, sono dedicate all'infanzia di san



42. Il santo vescovo Nicola  
Taumaturgo di Myra,  
Russia, XVI secolo; icona  
già appartenuta alla  
collezione A. Poliakov,  
Parigi.

Nicola e mostrano l'azione esercitata su di lui dalla grazia divina fin dalla nascita. La prima scena raffigura un episodio che stupì i suoi genitori: durante il primo bagno dopo la nascita, egli rimase in piedi nell'acqua senza essere sostenuto. La seconda scena mostra il suo battesimo, mentre la terza narra della guarigione miracolosa, da parte di un Nicola ancora bambino, di una donna paralizzata a una mano. Nella quarta scena, il padre del futuro vescovo lo conduce a un maestro perché impari a leggere. Le scene che seguono rappresentano l'aiuto che san Nicola fornì agli uomini nelle loro avversità e, infine, la sua morte. A sinistra, sotto la scena della sua nascita, è dipinta la sua apparizione all'imperatore Costantino, cui diede l'ordine di liberare tre ufficiali del suo esercito condannati a morte a causa di una calunnia. Più in basso si scorge il santo salvare dalla morte tre cittadini di Myra, città di cui era vescovo, ingiustamente condannati. A destra san Nicola caccia i demoni da un pozzo abbattendo un albero vicino consacrato al culto pagano. Più in basso appare ai marinai in pericolo che avevano invocato il suo aiuto, salvandoli. Nel registro inferiore, a sinistra troviamo un miracolo postumo del santo, il salvataggio di un uomo che annega (il padre del patriarca san Metodio, già nominato, Giovanni)<sup>76</sup>. A lato, un altro miracolo postumo: la liberazione di un giovane, fatto prigioniero dagli arabi, che il santo restituisce ai genitori il giorno stesso della sua festa. La scena successiva, l'ultima, rappresenta la morte di san Nicola, con la scena dei funerali e un episodio di traslazione delle sue reliquie che l'iscrizione in gran parte cancellata non consente di individuare con precisione.

San Nicola stesso non è, nella nostra icona, l'asceta rigoroso che denuncia l'ingiustizia, come viene talvolta rappresentato, ma un padre pieno di dolcezza e di bontà, pronto a soccorrere in qualsiasi momento coloro che lo invocano.

Questa icona colpisce tanto per il suo tono profondamente spirituale quanto per la gamma cromatica calda e ricca. I piccoli personaggi delle scene della vita del santo sono dipinti per mezzo di campiture colorate quasi prive di dettagli (i personaggi della *Deesis* sono stati invece un po' sciupati da un restauro) e queste macchie di colore producono l'effetto di pietre preziose.

*San Basilio il Grande e san Giorgio Megalomartire*<sup>77</sup>

Queste icone sono attribuite alla scuola di Novgorod e datate intorno al 1400.

Le due icone qui riprodotte facevano parte del registro della *Deesis*, che occupa nell'iconostasi uno dei ruoli principali. Per questo motivo, di norma, le icone di questo registro sono più grandi delle altre. Le nostre due icone (la prima di cm 177x64, la seconda di cm 177x66) dovevano appartenere ad una iconostasi di dimensioni imponenti. La funzione dell'iconostasi, destinata ad essere abbracciata con un solo sguardo, contribuì notevolmente all'elaborazione delle composizioni semplici ed efficaci, dai colori decisi, dalle linee sobrie ed espressive che definiscono contorni



43. 44. *San Basilio il Grande e san Giorgio Megalomartire, scuola di Novgorod, attorno al 1400; collezione Dr. Amberg, Kölleken, Svizzera.*

netti e precisi, come è tipico delle icone russe. Senza queste qualità sarebbe stato difficoltoso distinguere le icone che, soprattutto nelle grandi chiese, sono collocate in alto e assai lontane dagli occhi dei fedeli. Le icone di san Basilio e di san Giorgio rispondono perfettamente a queste esigenze di chiarezza e di qualità espressiva. Le loro monumentali figure, ben equilibrate in rapporto alla superficie alta e stretta dei pannelli, sono rigorosamente proporzionate. Il dipinto si segnala per uno spiccato gusto dei colori, a un tempo vivaci e armoniosi. Le icone sembrano essere state dipinte senza alcuno sforzo, ma con grande incisività, leggerezza e libertà. I colori sono talvolta compatti, a creare superfici unite, come nel manto rosso fuoco di san Giorgio, nell'*omophorion* bianco di san Basilio o negli sfondi, talaltra leggeri e trasparenti, resi luminosi da delicati tocchi di luce come nel *felonion* di san Basilio e nelle tuniche. Si crea così un vivace gioco di superfici che dona grande vivezza alle immagini. Il disegno si segnala per pulizia ed espressività. Le linee ritmate che, ora lunghe, dolci e sinuose, ora brevi, dure e quasi brusche, fanno eco le une alle altre, costituiscono uno strumento espressivo non meno importante dei colori. I santi, apparentemente quasi immobili, sono carichi di una intensa vita interiore. Il loro calmo raccoglimento si traduce nelle teste inclinate e nella curva delle spalle. Le posture appaiono naturali e libere; accennano ad un leggero movimento, sfiorando appena il terreno con i piedi di modo che, se la linea del suolo fosse più bassa, le loro figure apparirebbero sollevate da terra e come fluttuanti. Le due icone sono state dipinte dalla stessa mano, quella di un maestro di fine cultura artistica e di esperienza tecnica senza pari.

San Basilio il Grande, in quanto vescovo ovvero successore degli apostoli, segue immediatamente a questi ultimi nel registro della *Deesis*. San Giorgio viene dopo i santi monaci e abitualmente chiude il registro.

San Basilio il Grande è rappresentato, come d'abitudine per i santi vescovi, con tutti i suoi ornamenti e gli attributi della carica episcopale. Sopra il *felonion* porta sulle spalle l'*omophorion* che ricade in avanti. Esso è ornato dalle croci in modo che «il vescovo sia un'immagine del Figlio di Dio incarnato»<sup>78</sup>; secondo il commento di san Germano di Costantinopoli invece «l'*omophorion*, di cui è ornato il vescovo, simboleggia la pecorella smarrita che il Signore, dopo averla ritrovata, ha preso sulle spalle [...]». Esso reca delle croci poiché il Cristo ha portato la sua croce sulle spalle»<sup>79</sup>. In quanto successore degli apostoli e maestro che istruisce la sua



Chiesa, egli tiene nella mano sinistra il Vangelo. La destra è distesa in preghiera verso il Cristo, collocato al centro del registro. La figura di san Basilio è caratterizzata da una calma maestosa. La fronte bombata è segno di raccoglimento e profondità di pensieri. Siamo di fronte ad un dotto della Chiesa, un grande teologo, interprete del mistero della santa Trinità.

San Giorgio porta il manto rosso tradizionale dei martiri e una tunica blu chiaro con riflessi sui toni del verde. Le immagini di san Giorgio presentano una grande varietà: egli è rappresentato ora a cavallo mentre combatte contro un drago (vedi oltre), ora come guerriero a piedi; talvolta è un tribuno militare abbigliato come un patrizio, con una corona in testa e una cotta di maglia sotto il mantello, una croce nella destra e una spada nella sinistra. Ma qui, nel registro della *Deesis*, l'iconografia tradizionale non rappresenta mai san Giorgio o gli altri martiri nella loro dignità militare, né con armi. Analizzando l'iconostasi, abbiamo sottolineato come il registro della *Deesis* sia immagine dell'ordine «normale» dell'universo, l'ordine del secolo a venire; è dunque evidente come in esso non vi sia posto per alcun antagonismo né, di conseguenza, per le armi. Se san Basilio è raffigurato con riferimento al ministero per il quale è stato glorificato, e alla sua stessa vita che fu un'intensa opera spirituale, l'immagine di san Giorgio invece lo rappresenta come glorificato per la sua morte, in quanto martire di Cristo, poiché il suo ministero terreno non è stato che la via che lo ha condotto al coronamento del martirio<sup>80</sup>.

L'iconografia ortodossa non rappresenta i martiri con gli strumenti del loro supplizio: per la Chiesa ciò che conta non è in quale modo essi siano stati torturati, ma ciò per cui hanno sofferto.

Notiamo inoltre che le icone dei santi rappresentano solo molto raramente i loro supplizi; un esempio è quello della decollazione di san Giovanni Battista, che è una festa liturgica. Quando tale riferimento è presente, compare nelle immagini marginali collocate sui bordi dell'icona del santo come elementi secondari e complementari. In altri termini nell'icona, proprio come nell'ufficio liturgico del santo, il fulcro espressivo non coincide mai con la crudeltà dei tormenti, ma con la gioia e la pace che ne derivano.

### *La testa di san Giorgio Megalomartire*

Nelle icone di san Basilio e san Giorgio ora analizzate, sono soprattutto i volti ad attirare l'attenzione, sia per il loro contenuto

spirituale, sia per le modalità con cui sono stati eseguiti. Come le figure dei santi, questi volti sono stati dipinti con grande spontaneità e precisione. Il *sankir'* (il tono di fondo), scelto nei toni del verde tendente al bruno, è steso in modo leggero e trasparente. In certi punti traspare ancora lo sfondo bianco, ciò che crea un gioco di luce e di ombre e conferisce ai colori profondità e trasparenza. Sopra questo *sankir'* piuttosto scuro, sono stati stesi successivamente due strati più chiari con disegno più spesso: il primo di ocre gialla e rossa, il secondo di ocre gialla mescolata con il bianco (si veda il capitolo sulla tecnica delle icone). Tocchi di bianco puro posati con precisione e grande forza espressiva ricoprono i bordi irregolari della *plav'*, uniformandoli. I capelli scuri di san Giorgio sono lumeggiati con una splendente ocre dorata; quelli di san Basilio, come la sua barba, formano una campitura unita con qualche tratto di colore più scuro. In generale, la tecnica si distingue per una grande semplicità, forza e sicurezza, richiamando la tecnica dell'affresco. Non è molto raffinata, ma potente e precisa, animata da slanci vigorosi.

I volti dei santi sono privi di austerità. Essi colpiscono per una sorta di «immobile» serenità. Al contempo le figure danno l'impressione di essere animate interiormente e ciò è visualizzato attraverso un movimento in avanti del corpo; è difficile dire se questa impressione provenga dalle mani tese in atteggiamento di preghie-



45. Dettaglio della testa  
di san Giorgio  
Megalomartire,  
particolare della figura 44.

ra o piuttosto dagli occhi. I volti e gli occhi dei santi, le parti cioè che maggiormente esprimono la vita spirituale dell'uomo, rivelano quel potere assoluto dello spirito sul corpo che caratterizza in particolare l'iconografia russa. È come una trasposizione in immagini del *Cherubikon* del Sabato Santo: «Che tutta la carne umana faccia silenzio [...]; che essa allontani ogni pensiero terrestre». I volti dei due santi promanano questo senso di elevazione al di sopra di ogni pensiero terreno in una carne illuminata dallo Spirito Santo e ridotta al silenzio. Essi sono liberi da ogni terreno fardello e colmi di serenità spirituale. È soprattutto il volto di san Giorgio ad essere esemplare in questo senso. Nulla di ciò che caratterizza la natura umana è assente, e tuttavia guardando questo volto si ha l'impressione di vedere non un volto d'uomo ma di angelo (vedi sopra, capitolo introduttivo). Umanamente virile, risoluto e forte, colpisce per una purezza e una calma che non sono terrene.

### *San Sergio di Radonež*

San Sergio di Radonež (1314-1392) è uno dei santi russi più popolari<sup>81</sup>. Il monastero della Santa Trinità che egli ha fondato, oggi lura della Trinità di San Sergio, è attualmente il centro spirituale della Russia. L'influenza del tutto eccezionale del santo, che ebbe inizio mentre era ancora in vita e non cessò mai, si manifesta anzitutto nella vita spirituale del paese, nel monachesimo. Una moltitudine di discepoli seguirono la via tracciata da san Sergio e la maggior parte dei monasteri che sorsero dopo di lui crebbero sotto la sua influenza, diretta o indiretta. Egli fu la guida e il maestro che insegnò ai monaci russi, conducendo una vita eremitica. La maggior parte dei santi del xiv e xv secolo, intercessori per la Russia in questa epoca difficile, furono suoi discepoli o comunque furono in relazione con lui. È significativo che il monastero che si sviluppò intorno alla sua figura fosse dedicato alla Santa Trinità, prototipo di quella unità di cui un monastero deve essere la realizzazione mondana. Questa unità, una pace interiore assoluta, fu realizzata dal santo non soltanto con gli uomini, ma anche con gli animali selvatici<sup>82</sup>. In lui fu di fatto ristabilito l'ordine regolare dell'universo, nel quale la natura tutta intera, unita intorno all'uomo, si sottomette a Dio. Il monastero di San Sergio, centro della santità russa in questo periodo di fioritura, fu anche il laboratorio dell'arte iconografica. Fu certamente qui che apprese la sua arte il più grande iconografo, sant'Andrej Rublëv, che proprio per questo

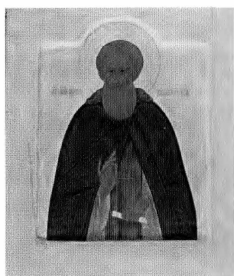
monastero dipinse la sua celebre icona dedicata alla Trinità. Una delle prime icone di san Sergio fu dipinta da suo nipote, il santo iconografo Teodoro, arcivescovo di Rostov, che era stato monaco nel monastero della Trinità.

L'immensa influenza di san Sergio non si manifestò soltanto nella vita spirituale del paese, ma anche nella sua vita politica, nella sua unificazione e nella sua difesa contro i nemici esterni. San Sergio benedisse il principe Dmitrij in occasione della battaglia contro i Tatars, predicandogli la vittoria che segnò l'inizio della liberazione della Russia dal giogo tataro.

Tuttavia, se qualcosa vi è di stupefacente nella vita di san Sergio, è la sua estrema umiltà. Per facilitare la vita degli altri monaci, egli riservava per sé i compiti più ingrati, portava un abito rattoppato, e coloro che lo avessero incontrato non avrebbero riconosciuto in lui il celebre igumeno di Radonež la cui fama si andava diffondendo ovunque. Era solito dividere la modesta razione di pane che costituiva il suo unico nutrimento con un orso selvatico che veniva a trovarlo e quando non aveva pane a sufficienza per due, cedeva all'orso l'intera razione. Ai rimproveri dei monaci rispondeva: «L'animale non comprende il digiuno».

Questa umiltà e questa discrezione nella semplicità sono molto bene espressi nell'icona che qui riproduciamo. Essa è stata dipinta presso la laura della Trinità di San Sergio ai giorni nostri. San Sergio vi è rappresentato vestito con un mantello marrone con sfumature di un blu spento. La veste monastica (*schima*) è blu cielo con croci rosse e la tonaca bianca.

Questi colori formano, con il fondo avorio, una gamma discreta, calma ed estremamente gradevole. Se mancano a questa icona lo slancio e la forza, se vi si può scorgere persino una certa timidezza, certo è evidente la sua rispondenza al canone, rigorosa e senza compromessi. Essa costituisce una testimonianza visibile della tradizione vivente e ininterrotta che si manifesta non soltanto attraverso la fedeltà esteriore al canone iconografico, ma anche nella penetrante indagine spirituale del carattere del santo, nell'espressione della modestia e dell'umiltà che caratterizzarono san Sergio durante la sua vita.



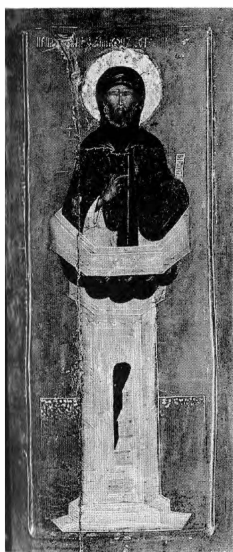
46. *San Sergio di Radonež, Russia, XX secolo.*

⇒ TAV. 35

### *San Simeone Stilita*

La maniera di vivere degli stiliti è una forma di ascetismo che ebbe inizio in Siria nella prima metà del V secolo. Lo stilita vive, in





47. *San Simeone Stilita*,  
Russia, XVI secolo.  
□ Tav. 36

piedi o inginocchiato, al vertice di una colonna (στύλος) in una piccola cella priva di tutto. Qui muore, senza potersi sdraiare, esposto alla pioggia o al sole, sotto gli sguardi di tutti. Si provvede al suo nutrimento con l'aiuto di una scala. La vita straordinaria del primo stilita, san Simeone, riempì i suoi contemporanei di stupore e ammirazione. Teodoreto, il celebre vescovo di Ciro, che ebbe occasione di conoscere san Simeone e conversare con lui, scrisse la sua biografia mentre il santo era ancora vivo<sup>83</sup>. Egli stesso ammette che i fatti riportati siano difficili da accettare e conclude: «Se la sua vita prosegue, altri dopo di noi racconteranno altre imprese meravigliose»<sup>84</sup>. Il monaco Antonio, discepolo di san Simeone, scrisse un'altra biografia del suo maestro<sup>85</sup>.

San Simeone, nato in Siria verso il 389, dopo aver condotto una vita di ascesi estremamente austera, prima in un monastero poi in solitudine, si fermò in un luogo chiuso, nel quale rimase in piedi, digiunando e pregando. La fama della sua santità, le guarigioni e altri fatti miracolosi ottenuti attraverso le sue preghiere attirarono a lui folle di pellegrini. Fu per mantenere la solitudine e la pace durante la preghiera, senza cessare di soccorrere i suoi discepoli ed i suoi innumerevoli visitatori, che egli desiderò di salire su una colonna sulla quale rimase in piedi per trentasette anni, fino alla morte nel 459.

I pellegrini giungevano a Telnesin, presso Antiochia, da numerosi paesi. Narra Teodoreto che un pellegrino venuto da Ravenna rifiutava di credere che Simeone fosse un essere umano; per provare di non essere uno spirito angelico, Simeone fece portare una scala in modo che il pellegrino potesse salire sulla colonna e toccare le orribili piaghe sui piedi dello stilita. La vita di santa Genoveffa, scritta poco dopo la sua morte, agli inizi del VI secolo, racconta come Simeone indirizzasse, attraverso dei mercanti che si recavano in Gallia, un messaggio alla santa<sup>86</sup>. San Simeone esercitò una straordinaria autorità spirituale. Dall'alto della sua colonna, egli istruiva le folle due volte al giorno, combatteva le eresie, inviava messaggi a vescovi e imperatori. La sua festa si celebra il 1 settembre.

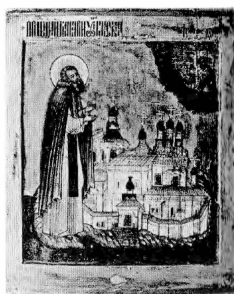
La nostra icona (Russia, XVI secolo) mostra san Simeone sulla sua colonna, che è una sorta di torre con una porta e una scala interna, circondata da un recinto. San Simeone è in piedi in cima alla colonna, dietro una piccola balaustra. Sopra la tonaca gialla porta «il grande abito monastico» (τὸ μέγα σχῆμα) ornato dalla croce della passione, un mantello bruno e un cappuccio scuro. Benedice con la mano destra e con la sinistra tiene un rotolo di pergamena. Il volto è inquadrato dalla barba.

*San Macario dell'Unža e delle Žěltye Vody*

San Macario, fondatore di tre monasteri, è noto soprattutto come «Želtovodskij», dal nome del secondo monastero di cui fu l'igumeno, quello della Santa e Vivificante Trinità sulle rive del lago di Žěltye Vody (Acque Gialle). Nel 1432 questo monastero fu completamente distrutto dai Tatars. San Macario andò allora a vivere sulle rive del fiume Unža, un affluente del Volga, e vi fondò il suo terzo monastero. Morì nel 1444. Non soltanto dopo la sua morte, ma già durante la sua vita, san Macario godette di una popolarità e venerazione eccezionali. Le sue icone esistevano già ben prima della sua canonizzazione ufficiale, che ebbe luogo nel 1619, allorché venne fissato al 25 luglio il giorno della sua commemorazione.

Il tratto caratterizzante di questo santo, che durante tutta la vita cercò la solitudine, fu di aver accettato l'onere di prendersi cura degli uomini che lo circondavano e chiedevano la sua protezione. Conformemente al manuale iconografico, egli è abitualmente rappresentato con in mano un filatterio srotolato sul quale si legge una preghiera rivolta a Cristo per ottenere il pane, spirituale e corporale, indispensabile per gli uomini. La nostra icona rappresenta proprio la preghiera del santo, la paterna preoccupazione dell'igumeno per i suoi figli spirituali. Nell'angolo superiore destro dell'icona il Cristo, in risposta alla preghiera, benedice il santo e il suo monastero. In primo piano si scorge un fiume che scorre presso il monastero. Esso circonda questo luogo benedetto nel quale si realizza l'amore a immagine della Santa Trinità, come in un'isola felice dentro un mondo malato di vanità. Questo è il significato del monastero nella coscienza ortodossa. L'immagine degli edifici del monastero, piccoli a confronto della figura del santo, può apparire ingenua agli occhi occidentali. Tuttavia le loro dimensioni sono perfettamente conformi al significato dell'icona, e sarebbero rappresentati allo stesso modo da un iconografo contemporaneo. L'accento viene portato non sui risultati dell'attività terrena del santo, cioè sul monastero da lui fondato, ma sulla sua santità, intesa come coronamento della via spirituale percorsa durante l'intera sua vita.

L'icona contrappone palesemente la costruzione degli edifici terreni all'edificazione spirituale, interiore, ben più importante della prima. Glorificato dal dono dei miracoli, il tempio vivente che è il santo sembra qui essere contrapposto al monastero e alla sua chiesa che, costruiti da mani umane, indicano solamente la via



48. *San Macario dell'Unža e delle Žěltye Vody*, Russia, XVII secolo.

⇒ Tav. 37

verso la meta che il santo raggiunse attraverso la sua attività spirituale entro le loro mura. Vestito con l'abito monastico, san Macario è collocato fuori dal recinto del monastero; non vi abita più, né lo governa più: ne è il protettore celeste e lo guida con le preghiere. Questa cura e questa sollecitudine non si arrestano con la sua morte; semplicemente, passano su un altro piano.

Se paragoniamo questa icona con altre più antiche noteremo, malgrado la completa fedeltà al canone iconografico, la grande spiritualità e il calore che ne promanano, un certo affievolimento spirituale, una debolezza nella forma e nei dettagli, specie nelle figure del santo e del Cristo, tratti peraltro tipici delle icone di questo periodo. Tuttavia la composizione è organizzata con maestria. Il Cristo benedicente, rappresentato fra le nubi, equilibra molto efficacemente la figura di san Macario.

L'architettura del monastero è probabilmente riprodotta dal vero ed è contemporanea non al santo, ma all'iconografo. È assai probabile che essa mostri un monastero che fu ricostruito nel XVII secolo presso il lago Želtye Vody, sul luogo di un più antico edificio distrutto dai Tatari.

### *San Demetrio di Tessalonica*

San Demetrio di Tessalonica, «il grande martire» (μεγαλομάρτυς), fa parte con san Giorgio, san Teodoro Stratilate, san Teodoro Tiron e altri, dei martiri guerrieri. Mentre nel registro dell'iconostasi questi santi martiri sono rappresentati vestiti solamente con tuniche e mantelli, senza armi, come si conviene a dei testimoni di Cristo, nelle altre icone offerte alla venerazione dei fedeli essi sono abbigliati con vesti corrispondenti alle funzioni che esercitarono durante la loro vita, cioè in armi e talvolta a cavallo. La Chiesa non ha mai ritenuto inconciliabili la condizione di uomo d'armi e quella di cristiano. Il cristianesimo non è una dottrina politica o sociale; la sua azione sul mondo terreno si colloca su un piano più profondo di quello delle istituzioni umane. La pace cui esso aspira e la guerra che esso predica nulla hanno a che vedere con il «pacifismo» e il «militarismo».

Così, se sull'esempio di Cristo (Mt 26,51-54) la Chiesa non ha mai voluto essere difesa dalla sciabola, essa non si è mai opposta al fatto che un cristiano abbracciasse il mestiere delle armi per difendere i valori terreni sacrificando la vita al servizio della causa comune. «Non c'è amore più grande di quello di colui che dona la

propria vita per gli amici» (Gv 15,13). Queste parole della Scrittura possono essere applicate agli aspetti più nobili della condizione di soldato. La Chiesa commemora il 29 agosto tutti i soldati caduti sui campi di battaglia.

San Demetrio fu martirizzato all'inizio del IV secolo, durante le persecuzioni di Diocleziano. Secondo il racconto della sua passione, Massimiano avrebbe nominato proconsole il giovane Demetrio, ignorando che fosse cristiano. Anziché eseguire l'ordine ricevuto di mettere a morte tutti i cristiani di Tessalonica, Demetrio si dedicò alla predicazione del Vangelo. Arrestato e incarcerato, esortò il giovane Nestore, suo amico, ad affrontare a duello un gladiatore che uccideva a colpi di lancia i cristiani nell'arena. Dopo la vittoria e il martirio di Nestore, Demetrio morì in prigione, trafitto dalla lancia, per ordine di Massimiano. È festeggiato il 26 ottobre.

L'icona greca di san Demetrio qui riprodotta è databile alla metà del XV secolo<sup>87</sup>. San Demetrio è rappresentato frontalmente, in piedi. La tunica, molto corta, non arriva alle ginocchia e lascia vedere le gambe protette dai gambali. Porta una corazza sopra la tunica e una piccola croce a otto bracci sul petto. Un mantello è gettato sulle spalle, l'elmo pende sulla spalla sinistra. Con la destra reca una lancia, mentre la sinistra poggia su uno scudo riccamente ornato. Un'alta croce – aggiunta in seguito dietro lo scudo – rappresenta certo l'arma vera che rese intrepido il martirio del santo nell'ora della sua morte.



49. *San Demetrio di Tessalonica, Grecia, metà del XV secolo.*  
⇒ TAV. 38

### *Santa Parasceve Megalomartire*

La santa megalomartire Parasceve, originaria di Iconio (Asia Minore), fu martirizzata durante le persecuzioni di Diocleziano<sup>88</sup>. Viene commemorata il 28 ottobre. Al nome greco che ella ricevette con il battesimo in onore del giorno della Passione di Cristo, Πάσχα, le lingue slave aggiungono generalmente la sua traduzione in russo, slavo o bulgaro, *Pjatinica*, *Petka*, ossia Venerdì. L'aggiunta al nome della sua traduzione serve a ricordare il suo significato e il martirio di colei che lo ha portato. Santa Parasceve è particolarmente venerata presso i popoli slavi, fin dai tempi più remoti. È considerata la protettrice del lavoro femminile e anche dei commerci, probabilmente perché il venerdì era il giorno tradizionale per il mercato.

Il tratto qualificante di Santa Parasceve è l'audacia della sua



professione di fede cristiana. Persino durante il suo interrogatorio, a chi le domandava il suo nome anziché fornire una risposta diretta si mise a predicare il Cristo. Quando le venne chiesto perché non dicesse il proprio nome, rispose: «Bisogna anzitutto parlare del nome della vita eterna, e soltanto in seguito di quello della vita terrena»<sup>89</sup>.

Bisogna profondamente penetrare l'attitudine eroica della santa per poter tradurre, come fa bene la nostra icona<sup>90</sup>, il significato delle sue nobili azioni e il carattere stesso della martire. Il suo tratto dominante è qui espresso con molta forza, non soltanto attraverso il gesto, ma attraverso l'intero aspetto esteriore e la presenza stessa della santa. Il gesto della mano destra che tiene la croce, l'espressione austera e concentrata del volto, rendono bene il coraggio e l'inflessibilità con i quali la santa predicò il Vangelo e sopportò i supplizi. Il volto e tutta la figura promanano quella calma



50. Santa Parasceve  
Megalomartire, Russia,  
seconda metà del XVI  
secolo; collezione privata.

e quella fermezza di fede che né le sofferenze né la spada potranno scalfire. Si tratta della tipica icona del martire, cioè di una persona che ha portato a compimento la propria esistenza nell'azione eroica della testimonianza della verità, testimonianza suggellata dal sangue.

La santa è rappresentata vestita con un tradizionale mantello rosso, simbolo del martirio, e una tunica blu scuro. Con la destra reca l'indispensabile attributo del martirio, l'arma della sua vittoria, la croce, simbolo della passione di Cristo che ella ha seguito. Nella sinistra tiene un filatterio dispiegato con l'iscrizione del Simbolo di fede. La croce e il testo esprimono, in parole e in immagini, la verità per la quale la santa ha sofferto. Il velo bianco sul suo capo allude alla sua verginità. Porta un raffinato diadema patrizio ornato di gemme. Due angeli, l'uno vestito di rosso, l'altro di blu scuro, sostengono sopra la sua testa una corona d'oro, quella del martirio, risposta alla sua testimonianza attraverso la testimonianza di Cristo: «Voi sarete miei testimoni e io sono testimone»<sup>91</sup>. I colori semplici e vivi sottolineano e rinforzano il contenuto dell'immagine. I raffinati dettagli del mantello e della tunica, tipici dell'iconografia del XVI secolo, sono tracciati qui con il bianco puro, il che attenua un poco lo splendore del rosso ma ben si armonizza con il bianco avorio del velo e del cartiglio. Questi colori, con l'oro e l'ocra dorato scuro del volto e del fondo, creano una gamma potente ma calma.

*San Giorgio Megalomartire, il Vittorioso  
o il Miracolo di san Giorgio e il drago*

San Giorgio (Γεωργός, agricoltore) è venerato come «liberatore dei prigionieri e difensore degli indigenti»<sup>92</sup>, è al contempo protettore dell'agricoltura, delle greggi e dei pastori, ai quali ha assicurato il suo aiuto, tanto in vita quanto dopo la sua morte. Il fatto che il suo culto sia in diretta relazione con le quotidiane preoccupazioni degli agricoltori è senza dubbio all'origine della varietà iconografica e del gran numero delle sue icone (vedi sopra). In particolare, la rappresentazione di san Giorgio vittorioso che uccide il drago costituisce uno dei soggetti più popolari nell'arte sacra ortodossa, specialmente a Novgorod. È in sostanza il tema della vittoria sul paganesimo e anche quello della vittima innocente che, in una situazione disperata, viene salvata dalla sovraumana potenza del megalomartire. La vita del santo racconta questo miracolo

postumo: in Libia viveva in un lago un terribile drago che gli abitanti del luogo, pagani, veneravano come una divinità e placavano sacrificandogli, uno dopo l'altro, i loro figli. Mentre una delle vittime, la figlia del re locale (l'icona la chiama con il nome di Elisabetta<sup>93</sup>), attendeva una morte spaventosa, san Giorgio apparve in groppa a un cavallo bianco; gridando «in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo», egli si scagliò sul drago brandendo la lancia; con un colpo potente alla gola lo immobilizzò a terra e il suo cavallo lo calpestò. Poi san Giorgio ordinò alla fanciulla di legare il drago con la sua cintura e di condurlo così aggionato alla città. «E san Giorgio uccise infine il drago con la sua spada sulla piazza della città»<sup>94</sup>.

Alcune icone, soprattutto le più tarde, rappresentano questo miracolo nel dettaglio: vi si vedono la principessa, la città, i genitori della principessa e gli abitanti che guardano la scena dall'alto delle mura. Esistono anche alcune icone che rappresentano solo il



51. *San Giorgio  
Megalomartire e il drago,  
scuola di Novgorod, xv  
secolo; The Metropolitan  
Museum of Art, New York.*

momento preciso del miracolo, la sconfitta del drago, o ancora san Giorgio a cavallo, ma senza il drago<sup>95</sup>.

L'icona che qui riproduciamo riporta solo i tratti essenziali dell'avvenimento ed è, per questo motivo, un esempio tipico dell'iconografia di Novgorod nel xv secolo. La sua composizione possiede la semplicità e la chiarezza proprie di questo periodo. Tutti gli elementi secondari sono tralasciati; è rappresentato soltanto il momento essenziale, quello della vittoria sul male, cioè il significato stesso del miracolo. San Giorgio è raffigurato nella ricca armatura di un generale romano, con lancia e scudo. La sua figura compatta, tipica dell'arte di Novgorod nel xv secolo, monta un cavallo tozzo e ispira una forza incrollabile. La rappresentazione è colma di dinamismo interiore e di forza drammatica. Le pieghe del mantello sembrano quasi replicare i contorni della montagna e da ciò deriva l'impressione che il cavaliere si sia lanciato in corsa giù dall'altura e che, nel suo slancio, abbatta il drago non soltanto con il colpo della sua lancia ma con tutto il suo peso e con quello del cavallo.

La mano destra benedicente che sbuca da un cielo simbolico (un arco di cerchio) nell'angolo superiore destro dell'icona, accompagnata dall'iscrizione «Gesù Cristo»<sup>96</sup>, e anche la lancia del santo sormontata da una croce, dimostrano che egli non ottiene la vittoria con la sua sola forza, ma con l'aiuto di Dio, attraverso la potenza della croce.

È a questa forza che il cavaliere obbedisce e, attraverso di lui, anche la sua cavalcatura. Per questo il cavallo è spesso rappresentato con la testa girata all'indietro, verso il cavaliere. Secondo il racconto della sua vita, il santo apparve «sfavillante di una indicibile luce». Questa luce è resa soprattutto in maniera simbolica; il cavallo è bianco, colore che, secondo Dionigi l'Areopagita, rappresenta il punto di maggiore vicinanza possibile alla luce divina<sup>97</sup>. Indicando l'appartenenza di san Giorgio ad un'altra dimensione esistenziale, il bianco è anche un simbolo di vittoria; in effetti, il cavaliere che monta un cavallo bianco «parte vincitore e per vincere» (Ap 6,2). Più ancora di altri martiri, san Giorgio ha trionfato sui suoi aguzzini, poiché fu contemplando le sue sofferenze che numerosi tra essi si convertirono a Cristo. E con questo miracolo postumo, riportando la vittoria sul drago e liberando gli uomini, san Giorgio li libera anche dal paganesimo. Per questo si rappresenta spesso, in questa icona, un angelo che scende dal cielo porgendo al santo una corona: la corona del martirio e della vittoria.



*Il santo profeta Elia*

Se si rammenta che il principio dell'icona è quello di trasmettere solo l'essenziale, può apparire strano che un momento episodico della vita del profeta Elia<sup>98</sup>, la sua permanenza nel deserto dove fu nutrito dai corvi (1 Re 17,3-6), sia stato scelto come soggetto iconografico. Tuttavia questo soggetto, insieme con altre immagini del profeta, è molto diffuso nell'iconografia ortodossa e specialmente in quella russa.

Tradotto dall'ebraico, il nome Elia significa «fortezza del Signore». La Bibbia lo descrive così: un asceta rigoroso, zelante nella fede verso il vero Dio, consumato dall'amore per Lui, audace predicatore; nell'aspetto esteriore, «un uomo assai irsuto» (2 Re 1,8). È così che lo rappresenta l'iconografia ortodossa. Traducendo il carattere del profeta in immagini e attraverso i colori, essa lo sottolinea spesso (per esempio nel registro dei profeti dell'iconostasi) con le parole stesse di Elia, scritte su un filatterio srotolato: «sono pieno di zelo per il Signore, il Dio degli eserciti» (1 Re 19,10-14). Il profeta Elia, il più terribile e il più potente dei profeti dell'Antico Testamento, che aveva potere sugli elementi naturali, poteva chiudere i cieli e aprirli, è venerato soprattutto da coloro che più sono legati alla natura, gli agricoltori. Questo suo potere sugli elementi, in particolare sul fuoco, fa sì che sia venerato anche come protettore contro gli incendi. Il fuoco del suo zelo verso Dio, che brucia dentro di lui, si manifestava attraverso fenomeni visibili legati al fuoco; con la forza della sua preghiera, egli fece più volte discendere il fuoco dal cielo e fu su un carro di fuoco che salì al cielo. Questo rapporto del profeta Elia con il fuoco è sottolineato con forza nell'iconografia ortodossa. Ad esempio, nell'immagine della sua ascensione al cielo, che è un'icona molto diffusa, non solo il carro ma anche i suoi cavalli, tirati da un angelo, sono di fuoco. Nelle icone che lo rappresentano a mezza figura, questo legame con il fuoco è reso con un fondo rosso incandescente, come nell'icona di Novgorod della galleria Tret'jakov, del XIV secolo.

La nostra icona raffigura questo giusto dell'Antico Testamento come uno di coloro «di cui il mondo intero non era degno, vaganti per i deserti, sui monti, tra le caverne e le spelonche della terra» (Eb 11,38). La potente figura del profeta, il capo coperto di capelli scarmigliati, il volto virile dalla fronte alta, denotano una indomita forza. Nella sinistra reca l'attributo tipico dei profeti, un filatterio. Con assoluta tranquillità, egli contempla il corvo che gli por-

ta i doni del cielo e tende la mano destra per riceverli. La scena rivela tutto il significato di questo momento: in risposta all'amore bruciante del profeta per Dio, la volontà divina modifica l'ordine naturale del mondo. San Basilio il Grande commenta così questo momento: «Il monte Carmelo, alto e inospitale, serviva da rifugio per Elia: il deserto accoglieva l'eremita nel suo seno ma per quel giusto era l'anima a valere più di ogni altra cosa e la sua vita era guidata dalla speranza in Dio. Ora, malgrado questa condotta di vita, egli non morì di fame. Al contrario, i più rapaci e voraci tra gli uccelli gli recavano il nutrimento; proprio quelli che d'abitudine rubavano il cibo altrui, divennero i servitori della mensa di quel giusto. Per ordine del Signore, essi cambiarono la loro natura e divennero fedeli guardiani dei pani e delle carni»<sup>99</sup>. Nel ministero del profeta, questo momento precede la rivelazione che gli fu concessa più tardi sul monte Oreb, rivelazione della venuta di Dio nel mondo: «Ecco il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto ci fu un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero, e là era il Signore» (1 Re 19,11-12). Questa profezia, prefigurazione del Regno di Dio, viene letta il giorno nel quale questo Regno fu rivelato dal Signore nella sua Trasfigurazione sul monte Tabor (si veda più avanti, l'analisi della relativa icona). L'icona che mostra il profeta Elia nutrito da un corvo, cioè un cambiamento, per volontà divina, delle leggi della natura, è anch'essa una prefigurazione profetica di questo Regno che verrà in tutta la sua potenza. In questo risiede il significato di questa icona ed è senza dubbio per questo motivo che essa è così popolare.

La figura del profeta, massiccia e troppo grande in rapporto alle dimensioni del pannello, il suo atteggiamento e il suo movimento calmo sono come una manifestazione esteriore della sua potenza e forza spirituale. I particolari, distribuiti con grande cura, rendono assai armoniosa la composizione di questa bellissima icona.



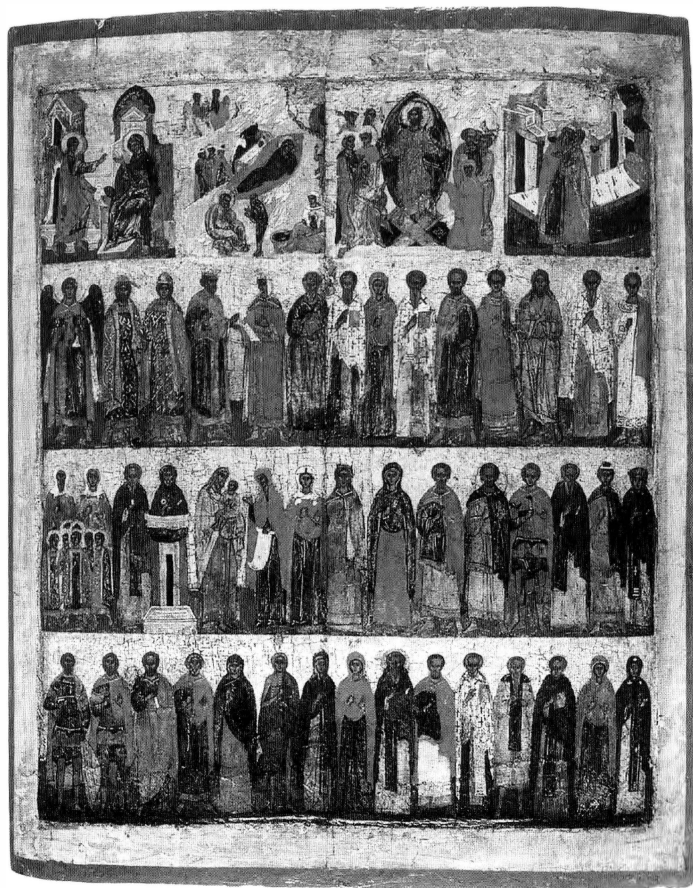
52. Il santo profeta Elia, scuola di Novgorod, Russia, fine del xv secolo.  
⇒ TAV. 39

### *Icone collettive*

Le icone collettive, che raggruppano numerosi santi, sono presenti soprattutto nei *menologi*. Sono icone che riuniscono, su più registri, santi e feste del mese liturgico, secondo l'ordine del calen-

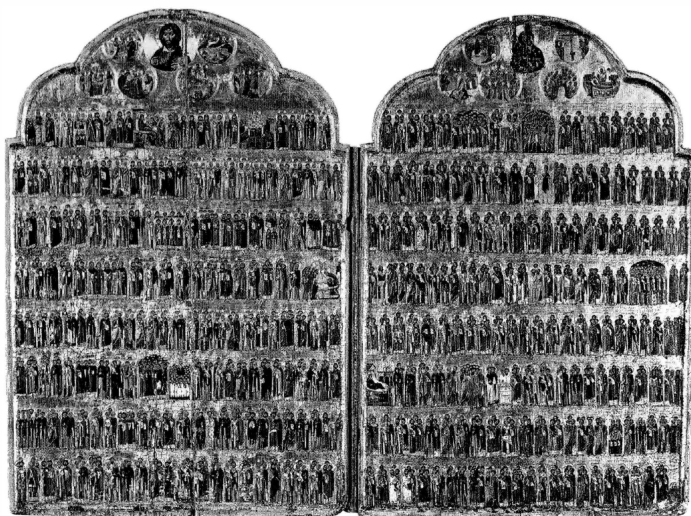
dario. Questo tipo di «icona menologica» fu creata a Bisanzio all'epoca di Basilio II (963-1025).

La nostra icona (Russia, fine del XV secolo) è molto vicina al tipo dell'icona menologica. Si articola in quattro registri di cui il primo comprende quattro icone di feste, mentre gli altri tre riuniscono un gran numero di santi raffigurati in posizione stante. Tuttavia il principio secondo il quale le immagini delle feste e dei santi sono riunite in questa icona non è quello del *menologio*. Le feste del-



<sup>53</sup>. Icona collettiva, scuola di Novgorod (?), Russia, fine del XV secolo; Museo delle Icone, Recklinghausen.

l'ordine superiore non appartengono allo stesso mese. Si tratta di quelle dell'Annunciazione (25 marzo), della Natività di Cristo (25 dicembre), della Discesa agli Inferi (Pasqua) e della Concezione di sant'Anna (9 dicembre). Negli altri tre registri sono rappresentati fianco a fianco santi commemorati in momenti diversi dell'anno. Vediamo così, nel secondo registro, l'arcangelo Michele (8 novembre) a lato dei santi principi Boris e Gleb (24 agosto), seguiti dai santi Costantino ed Elena (24 maggio). Nel terzo registro san Simeone stilita (1 settembre) è posto accanto ai santi Simeone e Anna (3 febbraio): in questo caso l'iconografo è stato certamente influenzato dall'assonanza dei nomi. Infine, tra i santi dell'ultimo registro, si trovano santa Maria Egiziaca (1 aprile) e san Nicola (6 dicembre e 9 maggio). Non si tratta dunque di un'icona dedicata ai santi principali dell'anno: se così fosse non si capirebbe perché la Concezione di sant'Anna vi figura accanto alle tre grandi feste. La scelta delle feste e dei santi è stata dettata evidentemente da altre ragioni, secondo il desiderio del committente dell'icona. Si tratta probabilmente di un'icona familiare, nella quale feste e santi corrispondono a ragioni di devozione personale.



54. Dittico con  
menologion di tutto l'anno  
liturgico.

⇒ Tav. 41

55. Santi venerati l'11  
e il 16 dicembre; studi  
preparatori per un'icona.





*Le principali feste*

Ci occuperemo ora brevemente delle icone delle feste liturgiche. Si tratta soprattutto delle icone della più grande delle feste, la Pasqua (la Discesa agli inferi e le Mirofore al sepolcro) e delle dodici grandi feste chiamate duodecimali: sei feste di Cristo, quattro della Vergine (vedi sopra, l'analisi dell'iconostasi), la Pentecoste e l'Esaltazione della Croce. Esamineremo inoltre le icone di feste meno importanti: la Resurrezione di Lazzaro, la Protezione della Madre di Dio, la Mezza Pentecoste e due icone della Crocifissione, l'una dipinta, l'altra scolpita (una croce).

L'ordine secondo il quale saranno presentate le icone delle feste segue quello del calendario liturgico: la Natività della Vergine, l'Esaltazione della Croce, la Protezione della Madre di Dio, la Presentazione della Vergine al tempio, la Natività di Cristo, la Teofania o Battesimo, il Santo Incontro o Presentazione di Cristo (la Candelora), l'Annunciazione, la Resurrezione di Lazzaro, l'Entrata di Cristo in Gerusalemme, la Crocifissione, la Discesa agli inferi, le Mirofore al sepolcro, la Mezza Pentecoste, l'Ascensione, la Santa Trinità o Pentecoste, la Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, la Trasfigurazione di Cristo, la Dormizione.

La scelta delle icone da riprodurre, che si tratti di icone delle



56. Alcuni santi celebrati a gennaio; parte superiore dello studio preparatorio per un'icona.

feste, di Cristo, della Madre di Dio o dei santi, è stata dettata non tanto dalla loro qualità artistica quanto dalla loro rigorosa ortodossia iconografica. In altri termini, sono qui riprodotte solo icone prive di errori dogmatici e di influenze dell'arte occidentale, e che traducono la dottrina della Chiesa ortodossa senza alterarla in alcun modo, senza infrangere il canone iconografico.

### *La Natività della Madre di Dio<sup>100</sup>*

«La tua Natività, o Madre di Dio e Vergine, annunciò la gioia all'universo intero: perché il Sole di Giustizia, Cristo nostro Dio, risplendette in te...» (tropario, tono 4).

Festeggiando la Natività della Madre di Dio (8 settembre), la Chiesa celebra la nascita più santa tra quelle umane, il cui «frutto purissimo» (vespri, tono 4) è stato scelto e santificato fin dal momento della sua concezione (Concezione di sant'Anna, festeggiata il 9 dicembre). Mentre la Concezione e la Natività di san Giovanni Battista, parimenti festeggiate dalla Chiesa, sono oggetto di un racconto evangelico molto dettagliato, il Vangelo non dice nulla sulla nascita della Madre di Dio. Le fonti apocrife, al contrario, dedicano ampio spazio alle origini e all'infanzia della Santa Vergine.



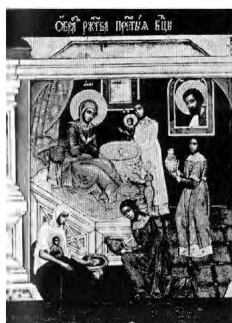
57. Altri santi celebrati a gennaio; parte inferiore dello studio preparatorio per un'icona.

Bisogna anzitutto considerare il Protovangelo di Giacomo, di provenienza giudaico-cristiana, opera composita la cui parte concernente la Vergine Maria risale agli anni 130-140. L'antichità veneranda di questa fonte consente di accogliere la veridicità di alcune informazioni che essa fornisce sulla famiglia della Madre di Dio: il nome dei suoi genitori, Gioacchino e Anna e l'origine davidica di Gioacchino. I successivi rimaneggiamenti dell'originario racconto del Protovangelo di Giacomo, così come qualche altro apocrifo più recente, hanno accumulato nuovi particolari, dando origine a tradizioni discordanti. Così alcuni autori fanno nascere la Santa Vergine a Nazareth, patria di Gioacchino<sup>101</sup>, altri a Betlemme, città natale di sant'Anna<sup>102</sup>, altri ancora a Gerusalemme<sup>103</sup>. La tradizione della Chiesa non ha conservato che i dati necessari a mettere in rilievo la verità scritturistica e dogmatica: la discendenza dalla stirpe di Davide e la nascita santa della Vergine,



58. *Natività della Madre di Dio, opera di un iconografo russo, XX secolo; chiesa della Santa Trinità, Vanves.*





59. *Natività della Madre di Dio, Russia centrale, fine del XVII-inizio del XVIII secolo.*  
⇒ Tav. 42

scelta per donare la natura umana al Verbo divino. La festa della Natività della Santa Vergine deve essere assai antica: è noto infatti che Giustiniano eresse a Costantinopoli una chiesa dedicata a sant'Anna<sup>104</sup>.

Come la Natività di san Giovanni Battista, anche la nascita della Madre di Dio, promessa da un angelo dopo una lunga sterilità dei genitori, trova nell'Antico Testamento degli antecedenti che sono abitualmente considerati prefigurazioni della Resurrezione; in particolare la nascita di Isacco da Sara, che era sterile, è stata spesso interpretata in questo senso. Ma la Natività della Madre di Dio è più che una figura, poiché nella persona di sant'Anna – donna liberata dalla sua sterilità per mettere al mondo una Vergine che genererà il Dio incarnato – è la nostra natura che cessa di essere sterile, per cominciare a portare i frutti della Grazia (Vespri, stichirà del tono 6). La nascita miracolosa della Santa Vergine non è dovuta ad una azione arbitraria di Dio, che interromperebbe la continuità storica: è una tappa dell'Economia che veglia sulla salvezza del mondo preparando laboriosamente l'incarnazione del Verbo, tappa che precede l'ultimo e decisivo atto, l'Annunciazione, quando la Vergine prescelta accetterà di essere «il Palazzo del Re, dove si compie il mistero perfetto delle due nature riunite in Cristo» (Vespri, tono 8). «Il mistero procede da un mistero più grande: «la porta sterile si apre e la Porta verginale avanza» per «introdurre il Cristo nel mondo» (Vespri, stichirà del tono 6). Se «il nome della Madre di Dio (Θεοτόκος) contiene tutta la storia dell'Economia divina nel mondo»<sup>105</sup>, l'antenato della Vergine, «fiore di Jesse», potrà chiamarsi «Davide, il padre di Dio» (Θεοπάτωρ) e il nome di «genitori di Dio» (Θεοπατόρες) si attribuirà anzitutto a Gioacchino e Anna. Adamo ed Eva, genitori dell'umanità caduta, si rallegreranno dunque nel vedere la loro discendenza generare «la Madre della Vita», la «fonte della purezza» (Vespri, stichirà dei toni 1 e 8).

L'iconografia della Natività della Madre di Dio ci mostra normalmente sant'Anna semisdraiata su un letto, circondata dalle ancelle che si apprestano a fare il primo bagno alla neonata. La Santa Vergine è per lo più rappresentata, in fasce, tra le braccia di un'anziana donna seduta su uno sgabello accanto al bacile pieno d'acqua. La collocazione e l'atteggiamento di san Gioacchino prevede qualche variante: talvolta egli è raffigurato in piedi, in altri casi – come nella nostra icona – è seduto e si intrattiene con sant'Anna. Nel mosaico del monastero di Dafní (XI secolo) san Gioacchino non è rappresentato.

L'icona qui riprodotta è stata dipinta a Parigi verso il 1948, da un iconografo russo. Le grandi dimensioni delle figure di Anna e Gioacchino, collocate l'una di fronte all'altra, sottolineano il carattere maestoso dei *theopatores*. Lo sguardo di sant'Anna è rivolto verso il basso, verso la figlia che è in braccio ad una anziana donna seduta. Quest'ultima e le altre tre assistenti, di una scala dimensionale ridotta, sono figure secondarie: l'attenzione si concentra sui santi genitori e sulla loro figlia appena nata.

### *L'Esaltazione della Croce*

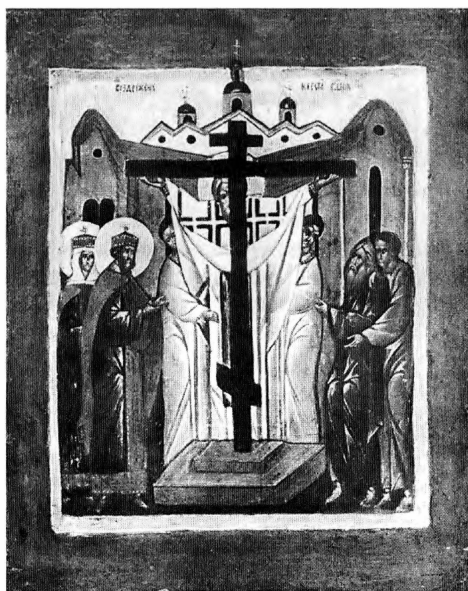
Oltre al Venerdì Santo (si veda l'analisi dell'icona della Crocifissione), il tema della croce ritorna costantemente negli uffici della settimana, ogni mercoledì e venerdì dell'anno liturgico. L'Oriente ortodosso dedica tre festività speciali alla croce del Signore: la sua Adorazione (προσκύνησις, terza domenica di Quaresima), la Processione (πρόοδος, 1 agosto) e l'Esaltazione (ὑψωσις), festeggiata il 14 settembre tanto in Oriente quanto in Occidente.

La festa dell'Esaltazione della Croce ha avuto origine in Pale-



60. Studio preparatorio per un'icona.

stina. Istituita per commemorare la dedicazione della basilica della Resurrezione fatta edificare dall'imperatore Costantino a Gerusalemme, la festa della dedicazione (τά εγκαινία) fu ben presto associata alla commemorazione della scoperta della vera Croce. Eusebio non fa parola di questa scoperta nella sua descrizione della celebrazione della Dedicazione nel 335. Ma san Cirillo di Gerusalemme, nel 347, scrive: «Tutta la terra è già ricolma del legno della Croce, diviso in frammenti»<sup>106</sup>. L'invenzione della Croce ha dunque avuto luogo poco dopo la Dedicazione, verso l'anno 340. La leggenda di Edessa ha tentato di attribuire la scoperta della Croce a Protinia, sposa del «Cesare» Claudio, durante il regno di Tiberio. Ma il racconto, più verosimile, di questa scoperta da parte della madre di Costantino, sant'Elena, fu accettato da tutti verso la fine del IV secolo. Così san Giovanni Crisostomo<sup>107</sup> parla, nel 395, di tre croci scoperte da Elena sotto l'altura del Golgota: quella di Cristo fu identificata grazie alla sua posizione, centrale fra le tre, e all'iscrizione che portava. Verso l'inizio del V secolo, altri autori<sup>108</sup> parlano di alcuni miracoli che permisero a sant'Elena e a san Macario, vescovo di Gerusalemme, di riconoscere la vera Croce. Egeria, nel racconto del suo pellegrinaggio a Gerusalemme (verso l'anno 400), scrive che la festa della Dedicazione era cele-



61. Esaltazione della Croce, opera di un iconografo russo, Parigi, 1948; chiesa della Santa Trinità, Vanves.

brata con grande solennità, «poiché è in questo giorno che fu scoperta la croce del Signore»<sup>109</sup>.

La festa della Croce sostituì ben presto quasi completamente quella della Dedicazione. Nel VI secolo Alessandro Monaco parla della celebrazione annuale, il 14 settembre, della Dedicazione e dell'Esaltazione della Croce venerabile (ἡρώσις τοῦ τιμίου σταυροῦ<sup>110</sup>). Il *menologio* basiliano (manoscritto della fine del X secolo) riporta che il giorno dopo la Dedicazione, nel 335, il popolo poté contemplare per la prima volta il sacro legno; il vescovo, in piedi su un'altura, alzò la croce mentre i fedeli gridavano *Kyrie eleison*. È probabilmente così che la cerimonia della ἡρώσις si svolgeva a Gerusalemme dopo la scoperta della croce. Questo rito fu celebrato per la prima volta a Costantinopoli il 14 settembre dell'anno 614<sup>111</sup>. Il trionfale ritorno, nella capitale dell'Impero, della croce riconquistata ai Persiani dall'imperatore Eraclio III era previsto per il 628. Di fatto ebbe luogo del 633: il patriarca Sergio la portò in processione dalla chiesa della Madre di Dio alle Blacherne a Santa Sofia, dove l'Esaltazione fu celebrata con grande pompa<sup>112</sup>. Questa festa si estese poi ad altri centri dell'ecumene cristiana. Fu celebrata a Roma sotto papa Sergio (687-701).

La festa dell'Esaltazione è una glorificazione della croce di Cristo da parte di tutto l'universo, che riconosce che «ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini» (1 Cor 1,25). «Vedendo la croce alzata dalle mani del vescovo», la Chiesa glorifica l'arma del Cristo attraverso la quale «la maledizione ha avuto fine, la vita incorruttibile è sbocciata, noi siamo stati divinizzati e il demonio completamente sconfitto». Ma insieme con l'opera della Redenzione, la Chiesa celebra anche «la vittoria invincibile»<sup>113</sup> della croce sulle potenze di questo mondo ostile al cristianesimo. In effetti non vi è per i cristiani altro modo per vincere se non attraverso la croce di Cristo, solo aiuto certo nella storia del mondo, «ciò che sostiene l'universo». L'impero che si definisce cristiano deve dunque inchinarsi davanti alla croce. Essa ha donato la vittoria a Costantino; essa ha sconfitto la potenza dei «popoli barbari»<sup>114</sup> e sorretto lo scettro dei re cristiani. La presenza di questi elementi «costantiniani»<sup>115</sup> conferisce alla festa una connotazione politica: il popolo ortodosso e il suo *basileus*, guida della civiltà cristiana, trionfano dei loro nemici attraverso la potenza invincibile della croce. Ma, al di là di questo aspetto contingente legato al mondo bizantino, l'Esaltazione universale<sup>116</sup> (πανκόσμιος) della croce venerabile e vivificante possiede un aspetto essenziale e permanente: quello





62. *Esaltazione della Croce, regione del Volga, seconda metà del XVIII secolo.*  
⇒ Tav. 43

della santificazione del cosmo attraverso la forza divina che la croce manifesta. Se il Cristo è il nuovo Adamo, la sua croce è il nuovo Albero della Vita che restituisce al mondo caduto l'incorruttibilità del Paradiso. Innalzata sopra la terra la croce, che con le sue due estremità<sup>117</sup> abbraccia il cielo intero, disperde i demoni e riversa la grazia ai quattro angoli della terra.

Nell'iconografia, la rappresentazione dell'Esaltazione della Croce è talvolta associata a quella della sua scoperta. In questo caso, si mostra il vescovo che innalza la croce nella parte superiore dell'icona, mentre nella parte bassa è raffigurata sant'Elena presso una grotta ai piedi del Golgota, davanti alle tre croci appena scoperte. Ma più spesso l'icona si limita a rappresentare l'Esaltazione della Croce. La composizione più semplice mostra il vescovo (san Macario di Gerusalemme) in piedi su un ambone mentre sostiene una grande croce con entrambe le mani: è la vera croce del Signore che egli mostra al popolo. Due suddiaconi sostengono il vescovo da ambo i lati. I santi Costantino ed Elena sono collocati generalmente accanto a lui. Talvolta l'imperatore e sua madre sono collocati entrambi alla destra del vescovo, mentre alla sua sinistra è rappresentato un miracolo (la guarigione di un malato o la resurrezione di un morto) operato per mezzo della virtù della croce.

Lo sfondo architettonico dietro il vescovo che alza la croce allude senza dubbio alla basilica della Resurrezione fatta erigere da Costantino: in questo modo l'iconografia conserva il ricordo dell'antica festa della Dedicazione.

### *La Protezione della Madre di Dio*

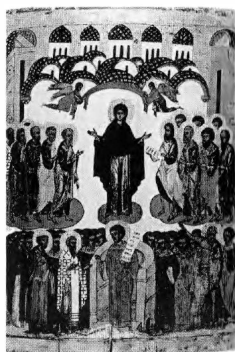
La festa del Velo (il cui nome in russo, *Pokrov*, significa al tempo stesso «velo» e «protezione»), celebrata il 1 ottobre, fu istituita per commemorare l'apparizione della Madre di Dio a Costantinopoli, nel X secolo. Essa è quasi sconosciuta in Oriente. Al contrario la Chiesa russa ha sempre celebrato la Protezione della Madre di Dio con particolare solennità. Molte chiese in Russia sono dedicate al «Pokrov».

Il racconto di questa apparizione si trova nella vita di sant'Andrea il Folle di Dio (morto nel 956)<sup>118</sup>. L'apparizione ebbe luogo nella chiesa della Madre di Dio delle Blacherne dove sono conservati la veste, il velo e parte della cintura della Santissima Vergine. Durante la veglia, verso le quattro del mattino, sant'Andrea e il suo discepolo Epifanio videro una maestosa figura di donna avanzare

verso l'ambone, sostenuta dai santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista e accompagnata da numerosi santi. Giunta al centro della chiesa, la Madre di Dio si inginocchiò e rimase a lungo in preghiera, mentre il suo volto si rigava di lacrime. Dopo aver pregato di nuovo davanti all'altare, si levò il velo luccicante che la avvolgeva e, tenendolo sopra la sua testa, lo distese su tutto il popolo presente nella chiesa. Solo Andrea ed Epifanio videro l'apparizione della Madre di Dio e il suo velo che brillava come la gloria del Signore, ma tutti i presenti furono beneficiati dalla grazia della sua protezione. La protezione invisibile della Madre di Dio, che intercede presso il Figlio per l'intero universo, protezione che sant'Andrea poté contemplare sotto la forma di un velo steso a coprire i fedeli, è il tema centrale della festa del 1° ottobre<sup>119</sup>: «da Vergine in questo giorno scende nella chiesa, invisibile agli occhi umani, con i cori dei santi, pregando per noi il nostro Dio; gli angeli e le gerarchie celesti si prostrano, gli apostoli e i profeti esultano di gioia, perché la Madre divina intercede per noi presso il Dio di prima dei secoli»<sup>120</sup>.

Nella nostra icona la Madre di Dio, in piedi su una piccola nube, troneggia nei cieli sopra la folla dei fedeli. Vestita del suo tradizionale *maphorion*<sup>121</sup>, tende le braccia in un gesto di preghiera, che è qui preghiera di intercessione. Due angeli sostengono le estremità di un grande velo, che ondeggiando assume la forma di una volta sopra la Madre di Dio. In alcune icone si vede un secondo velo teso sopra le braccia della Vergine, aperte in preghiera. Talvolta, nell'iconografia più tarda, il velo è sostituito, a causa di un fraintendimento, da un *omophorion* episcopale. La processione dei santi che circondano la Regina dei Cieli al momento della sua apparizione, è rappresentata da due gruppi di apostoli e di profeti preceduti dall'apostolo Giovanni (a sinistra per chi guarda) e dal Precursore (a destra dello spettatore), sul cui cartiglio è scritto «Pentitevi, poiché il Regno di Dio è vicino».

In primo piano, sull'ambone semicircolare al centro della chiesa, un giovane uomo con l'aureola, vestito di una dalmatica da diacono, tiene nella mano sinistra un manoscritto srotolato con il testo del *Kondakion* di Natale in onore della Madre di Dio, mentre con la destra sembra dirigere il coro. Si tratta di san Romano il Melode, celebre innografo che visse nel VI o nel VII secolo. Tale anacronismo si spiega facilmente poiché la commemorazione del santo, il 1° ottobre, coincide con la festa della Protezione della Madre di Dio. Dalla vita di san Romano apprendiamo che il giovane corista, assai stimato dai suoi compagni, ricevette dalla Ma-



63. Protezione della Madre di Dio, scuola di Novgorod, fine del XV secolo.

⇒ TAV. 44

dre di Dio, con il *Kondakion* di Natale, il meraviglioso dono dell'innografia. Il nuovo inno di Romano impressionò il patriarca e l'imperatore e dovette valergli il ruolo di primo cantore in Santa Sofia. In effetti si può vedere, alla destra dell'ambone, un vescovo in dalmatica che cede umilmente il suo posto a san Romano. Il coro dei giovani e delle fanciulle sta dietro il semicerchio dell'ambone. Questa scena della vita di san Romano, introdotta nella composizione iconografica della Protezione della Madre di Dio, ci porta al di fuori della storia, mescolando personaggi della Vita di san Romano con altri della Vita di sant'Andrea il Folle di Dio. Così il patriarca e l'imperatore, entrambi aureolati, non sono contemporanei dell'apparizione alle Blacherne. Entrambi rivolgono lo sguardo verso san Romano, di cui ammirano il canto. Anche i due monaci con il cappuccio nero, collocati dietro il patriarca e l'imperatore nell'angolo sinistro dell'icona, fanno parte della stessa scena. Ma a destra dell'ambone, in primo piano, due personaggi si discostano dalla folla dei fedeli che ammirano san Romano. Si tratta di sant'Andrea e di sant'Epifanio, testimoni dell'apparizione della Madre di Dio. Sant'Andrea è girato verso il suo discepolo e gli indica l'apparizione con un gesto della destra, tesa verso la Madre di Dio. Il «Folle di Dio» ha come unico vestito un mantello che lascia il corpo scoperto per metà, evidenziando le braccia e le gambe scarnie. Epifanio, aureolato come il maestro, porta una lunga tunica sotto il mantello. Compie un gesto di stupore alla vista dell'apparizione miracolosa.

Lo sfondo architettonico rappresenta la chiesa della Madre di Dio delle Blacherne ma ricorda di più una cattedrale russa a cinque cupole.

Questa icona della Protezione della Madre di Dio è un magnifico esempio dell'arte russa del XVI secolo.

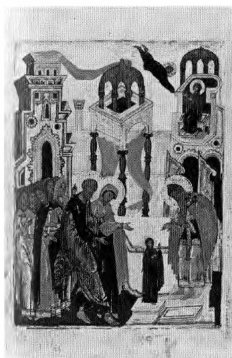
### *La Presentazione della Madre di Dio al Tempio*

La Presentazione o Ingresso (ἐἰσοδος) della Madre di Dio al tempio (21 novembre) non è una delle feste più antiche della Chiesa. Tuttavia essa esisteva già alla fine del VII secolo, dal momento che sant'Andrea di Creta l'aveva conosciuta a Gerusalemme in quel tempo. Essa fu introdotta a Costantinopoli probabilmente un secolo dopo, sotto il patriarca san Tarasio. Fu introdotta in Occidente solo all'epoca di papa Gregorio XI, che la celebrò per la prima volta ad Avignone nel 1374.

Come la festa della Natività della Madre di Dio (vedi sopra), quella della Presentazione al tempio è stata creata dalla Tradizione della Chiesa che utilizzò le fonti apocrife per mettere in rilievo – in questo caso nella persona della Vergine scelta per consacrarsi al servizio di Dio – «il compimento del piano provvidenziale del Creatore». Il mistero di questa festa mariana, che si può paragonare alla Dormizione, ci conduce al «Tesoro» stesso della Tradizione; la Chiesa rompe il silenzio delle Scritture e ci mostra le vie incomprensibili della Provvidenza, che prepara il ricettacolo del Verbo; «la Madre predestinata prima di tutti i secoli», «annunciata dai profeti», introdotta oggi nel Santo dei Santi come un «Tesoro nascosto della Gloria di Dio».

Il tema del tempio è sviluppato dalla liturgia e dall'iconografia della Presentazione. È il tempio ricostruito da Zorobabele, meno glorioso di quello di Salomone. La tradizione rabbinica ci informa: «Cinque cose che esistevano nel primo tempio sono scomparse nel secondo: il Fuoco del Cielo, l'Olio dell'Unzione, l'Arca dell'Alleanza, il Santo Spirito, l'Urim e il Thummim»<sup>122</sup>. Lo Spirito Santo abbandona il tempio per parlare per mezzo dei profeti, ma donerà al tempio della legge una gloria incomparabilmente più grande di quella dell'antica alleanza, introducendo nel Santo dei Santi la Vergine che genererà Gesù, «divenuto sommo sacerdote per sempre alla maniera di Melchisedech» (Eb 6,20). Colui che accoglie la Vergine Santa, il sacerdote Zaccaria, futuro padre del Precursore, unisce nella sua persona le due tradizioni, sacerdotale e profetica. Se egli consente alla Vergine, contro la legge, di procedere al di là del secondo velo del tempio, è perché vede in lei la nuova arca dell'alleanza, «l'Arca vivente». «All'ingresso della Madre di Dio, gli angeli saranno pieni di stupore: come può la Vergine entrare nel Santo dei Santi?» (Vespri, stichirà del tono 4, ode 9 del canone): il progetto divino dell'Incarnazione resta incomprensibile «ai principati e alle potenze celesti», i quali non conosceranno che per mezzo della croce «il mistero nascosto da secoli nella mente di Dio» (Ef 3,9-10). È la preparazione segreta dell'umanità di Cristo: nel tempio di Gerusalemme la Vergine eletta si prepara a divenire «il tempio del Corpo di Cristo», che sarà distrutto e resusciterà il terzo giorno. Il tema del tempio, nella festa della Presentazione della Madre di Dio, preannuncia quello della Chiesa-Corpo di Cristo. Assimilare la Madre di Dio all'Arca dell'Alleanza conferisce un significato mariano al versetto del salmo 84 che viene cantato ai Vespri della Dormizione: «Alzati, Signore, per entrare nel tuo rifugio, tu e l'Arca della tua santità».





64. *Presentazione della Madre di Dio al Tempio, Russia, XVII secolo.*  
⇒ Tav. 45

Numerosi autori, a partire da Origene, hanno fatto ricorso al simbolismo che paragona le tre parti del tempio ai tre gradi della vita spirituale – purificazione, illuminazione, unione – ai quali corrispondono i tre libri di Salomone: Proverbi, Ecclesiaste (*Qoelet*), Cantico dei Cantici. Il cortile del tempio corrisponde alla vita attiva, il cui obiettivo è l'acquisizione della ἀπάθεια, la liberazione dalle passioni. Il velo del «Santo», la seconda parte del tempio, apre la strada alla «contemplazione naturale» (φυσική θεωρία), conoscenza di Dio nella creazione, mentre il «Santo dei Santi» corrisponde alla contemplazione propriamente detta, la θεολογία o conoscenza di Dio attraverso il Logos<sup>123</sup>. Ritroviamo le tre parti del tempio nell'iconografia della Presentazione della Madre di Dio. Così, nella nostra icona la scena si svolge nel cortile interno del tempio, presso l'ingresso del «Santo». Il sacerdote Zaccaria, vestito dei suoi ornamenti sacri, sta dinanzi al velo del «Santo», sul primo gradino della scala (i quindici gradini del tempio corrispondono ai quindici «Salmi della salita»). Più in basso, la Vergine tende le braccia verso Zaccaria cominciando a salire i gradini che conducono al Santo dei Santi. La vediamo di nuovo, già raggiunto il sommo della scalinata, seduta sul gradino più alto, presso la porta



65. *Ingresso della Madre di Dio nel Tempio, Russia centrale, tardo XVII secolo; Collezione Intesa.*

del Santo dei Santi, assistita da un angelo. Si tratta del grado della contemplazione, una sorta di primo incontro con Dio, il punto di partenza di un cammino di unione, nel quale la Vergine sarà nutrita «con il pane del cielo». La Vergine, rappresentata due volte nella nostra icona, non assomiglia affatto ad una fanciulla, a dispetto delle piccole dimensioni della figura che indicano la sua giovinezza (aveva tre anni); al contrario, è già una persona adulta: la Madre di Dio, vestita del *maphorion*, così come apparirà, per esempio, nelle icone dell'Annunciazione. Del resto san Gregorio di Nissa dice che il Cantico dei Cantici corrisponde alla maturità spirituale, l'età della vita contemplativa «che introduce l'anima nei santuari divini»<sup>124</sup>.

Dietro la Vergine, al centro del cortile, san Gioacchino e sant'Anna avanzano verso il sacerdote Zaccaria, presentandogli la loro figlia. Sono seguiti da alcune fanciulle che, «con le candele in mano» (Vespri, stichirà del tono 1) accompagnano la Vergine consacrata a Dio. A differenza di sant'Anna e della Madre di Dio, esse portano il capo scoperto. Nella nostra icona una sola delle fanciulle ha la stessa età della Vergine, ma con un aspetto infantile in accordo alle dimensioni minute<sup>125</sup>. Lo sfondo rappresenta gli edifici del tempio. È curioso notare come il Santo dei Santi sia rappresentato sul modello di una chiesa russa con cupole a bulbo.

### *La Natività di Cristo*

Il prototipo dell'iconografia classica della Natività, così come lo ritroviamo nell'icona qui riprodotta, si rintraccia nelle ampolle del v e vi secolo, nelle quali i pellegrini riportavano, tornando dalla Terrasanta, l'olio delle lampade che vi avevano bruciato<sup>126</sup>.

L'elemento descrittivo dell'icona corrisponde al *kondakion* della festa: «la Vergine, in questo giorno, genera colui che oltrepassa ogni natura, e la terra offre una grotta all'Inaccessibile; gli angeli cantano la Sua gloria con i pastori e i magi camminano guidati dalla stella; perché per noi è nato un bambino, che è Dio da prima di ogni secolo». L'icona aggiunge di norma, ai due angoli inferiori, due scene ispirate alla tradizione.

Il contenuto dell'icona della Natività di Cristo presenta due aspetti: anzitutto essa rivela l'essenza stessa della festa, il fatto cioè dell'incarnazione reale di Dio; essa ci offre la testimonianza visibile del dogma fondamentale della fede cristiana, sottolineando con i suoi dettagli a un tempo la divinità e l'umanità del Verbo incar-



66. *Natività di Cristo,*  
*scuola di Novgorod,*  
*xv secolo circa.*

⇒ Tav. 46

nato. In secondo luogo l'icona della Natività ci mostra l'effetto di questo avvenimento sulla vita naturale del mondo creato e fornisce, in un certo senso, una visione d'insieme di tutte le sue conseguenze. Per questo, secondo san Gregorio di Nazianzo, la Natività di nostro Signore «non è la festa della creazione, ma la festa della ri-creazione»<sup>127</sup>, un rinnovamento cioè che santifica l'intero universo. L'incarnazione di Dio dà all'universo un senso nuovo che è fine e ragion d'essere della sua esistenza: la sua trasfigurazione futura. È per questo che tutta la creazione prende parte al mistero della nascita del Redentore e noi vediamo attorno al Dio fatto uomo i rappresentanti di tutte le creature, ciascuno nel suo proprio ruolo, rendergli ciò che la Chiesa chiama testimonianza di grazie. «Cosa ti offriremo, o Cristo, dal momento che per noi tu sei nato sulla terra come un uomo? Ciascuna delle creature, che sono opera della tua creazione, ti rende in effetti la sua testimonianza di grazie: gli angeli con il loro canto, i cieli con la stella, i magi con i loro doni, i pastori con la loro meraviglia, la terra con la grotta, il deserto con la mangiatoia; noi invece con una Madre Vergine...» (stichirà ai Vespri della Natività). L'icona aggiunge gli animali e le piante, doni del regno animale e vegetale.

Al centro della composizione, verso il quale convergono tutti i dettagli, si trova l'elemento principale: il Bambino in fasce, sdraiato nella mangiatoia sul fondo scuro della grotta nella quale è nato<sup>128</sup>. Un'omelia attribuita a san Gregorio di Nissa paragona la Natività nella grotta con la luce spirituale apparsa nell'ombra della morte che avvolge l'umanità. Nell'icona, l'oscura cavità della grotta rappresenta simbolicamente il mondo di quaggiù, colpito dal peccato per colpa dell'uomo, nel quale sorge «il Sole di giustizia».

È il Vangelo di Luca a parlare della mangiatoia e delle fasce: «Ella lo avvolse in fasce e lo depose in una mangiatoia». E, poco più avanti, la mangiatoia e le fasce sono indicate come il segno offerto dall'angelo ai pastori, segno attraverso il quale essi avrebbero riconosciuto il loro Salvatore: «Ecco a questo segno voi lo riconoscerete: troverete un Bambino avvolto in fasce che giace in una mangiatoia». Lo stichirà citato più sopra indica nella mangiatoia il dono offerto dal deserto al divino Infante. Il senso di queste parole è chiarito da san Gregorio di Nazianzo, che afferma: «Uomo divenuto irragionevole (ἄλογος), prostrati davanti alla mangiatoia per mezzo della quale tu ti innalzi nutrendoti della Ragione (λόγος)»<sup>129</sup>, cioè il Corpo eucaristico del Verbo. Questo deserto (ovvero un luogo disabitato) che offre una mangiatoia come asilo al

Signore che il mondo civilizzato aveva rifiutato, era stato prefigurato nell'Antico Testamento: è infatti proprio nel deserto che al popolo ebreo apparve la manna, il «pane del cielo» che lo nutrì, immagine profetica dell'Eucaristia. Ed ecco che ora Colui che per il suo popolo fece scendere la manna dal cielo nel deserto, diventa egli stesso pane eucaristico. Questo pane che ci nutre è nascosto nella mangiatoia, immagine dell'offertorio; esso diverrà l'Agnello eucaristico offerto sull'altare.

La grotta, la mangiatoia, le fasce sono altrettanti segni della kenosi della Divinità, della sua umiliazione, dell'estremo abbassarsi di Colui che «invisibile nella sua divinità diventa visibile a causa dell'uomo, nasce in una grotta e si lascia avvolgere in fasce», prefigurando la sua morte, la sua tomba e le bende funebri.

Nella grotta, accanto al Signore, vediamo il bue e l'asino. Sebbene i Vangeli non ne facciano parola, li ritroviamo ai lati del divino Infante in tutte le rappresentazioni della Natività. La posizione che essi occupano, al centro dell'icona, indica l'importanza che la Chiesa attribuisce a questo elemento, che allude al compimento della profezia di Isaia (1,3): «Il bue conosce il suo guardiano e l'asino la greppia del padrone, ma Israele non conosce e il mio popolo non comprende». Rappresentando il bue e l'asino l'icona evoca questa profezia e ci richiama, in quanto nuovo popolo di Israele, alla conoscenza e alla comprensione del mistero dell'Economia divina.

Ciò che anzitutto colpisce chi guarda un'icona della Natività del Signore è sua Madre, e la posizione che occupa. In questa festa della «nuova creazione», Maria rappresenta il «rinnovamento di coloro che sono nati sulla terra», la nuova Eva. Come la prima Eva è divenuta madre di tutti i viventi, la nuova Eva è divenuta la Madre dell'umanità deificata per mezzo dell'incarnazione di Dio. Ella è la più sublime fra le testimonianze di grazie che le creature rendono al loro Creatore, la gratitudine che l'uomo porta a Dio. Nella persona della Vergine, l'umanità caduta dà il suo consenso alla propria salvezza attraverso l'incarnazione divina. L'icona della Natività sottolinea questo ruolo della Madre di Dio ponendola in evidenza tutta particolare attraverso la sua posizione centrale e spesso anche per mezzo delle sue dimensioni. In molte icone infatti ella è ben più grande degli altri personaggi. È distesa accanto al Bambino su un giaciglio, ma generalmente fuori dalla grotta. Questo giaciglio è una sorta di materasso che gli ebrei portavano con sé in ogni loro spostamento.

La postura della Vergine è sempre molto significativa e connes-



sa a problemi di carattere dogmatico, diversi a seconda delle epoche e dei luoghi. I cambiamenti della sua posizione sottolineano, secondo necessità, ora la divinità, ora l'umanità del Signore. In alcune rappresentazioni la Vergine è semisdraiata, il che indica l'assenza delle abituali sofferenze del parto e quindi dà l'idea del concepimento virginale e dell'origine divina del Bambino (contro gli errori della dottrina nestoriana). Nella maggior parte delle raffigurazioni, tuttavia, la Vergine è sdraiata e la sua postura esprime grande spossatezza. Ciò deve ricordare ai fedeli la realtà umanissima del Bambino, «affinché non si supponga che l'incarnazione sia solo apparente», come dice Nicola Mesarita<sup>130</sup>.

Attorno al gruppo centrale del Bambino e di sua Madre, troviamo alcuni elementi secondari che come abbiamo detto alludono al contempo al fatto stesso dell'incarnazione e ai suoi effetti sul mondo creato.

Gli angeli adempiono ad una doppia funzione: glorificano Dio e portano agli uomini il messaggio della buona novella. L'icona esprime questo doppio ruolo raffigurando alcuni angeli girati verso l'alto, cioè verso Dio, altri rivolti verso gli uomini.

Questi uomini sono pastori. Sono raffigurati mentre ascoltano il messaggio degli angeli e spesso uno di loro suona il flauto, accordando così la musica, arte umana, al coro degli angeli.

Dall'altro lato della grotta si vedono i magi guidati dalla stella. Talvolta sono raffigurati a cavallo, talaltra – come nel nostro esempio – a piedi, mentre portano i loro doni. Un lungo raggio emana dalla stella a indicare direttamente la grotta; esso collega inoltre la stella a una sfera che si estende oltre i bordi dell'icona e rappresenta simbolicamente il mondo celeste. L'icona indica così che questa stella non costituisce soltanto un fenomeno cosmico, ma è anche una messaggera dell'aldilà, la quale annuncia che «sulla terra è nato Colui che appartiene al cielo». Essa è quella luce che, secondo san Leone Magno, era nascosta agli ebrei ma si rivelò ai gentili. La Chiesa identifica nei pastori i primi figli di Israele venuti ad adorare il Bambino, primizie della Chiesa degli ebrei, e nei magi «le primizie di tutte le nazioni», cioè della Chiesa dei gentili. Vengono così contrapposti da una parte i pastori illetterati, gente semplice con la quale il mondo celeste entra in contatto direttamente durante la vita quotidiana, nel corso dello svolgimento del loro lavoro; dall'altra i magi, uomini di scienza, che hanno dovuto compiere un lungo viaggio per elevarsi dalla conoscenza del relativo a quella dell'assoluto per mezzo della natura stessa del loro studio. Con l'adorazione dei magi la Chiesa ci assicura di accogliere e santifica-

re tutta la scienza umana che ad essa si rivolge, a condizione che la luce relativa della rivelazione extracristiana conduca coloro che la seguono all'adorazione della Luce assoluta. Si può aggiungere che i magi sono normalmente rappresentati di età differenti per sottolineare come la Rivelazione sia offerta agli uomini indipendentemente dalla loro età e dalla loro esperienza di vita.

In basso, in un angolo dell'icona, due donne fanno il bagno al Bambino. Questa scena si basa sulla tradizione trasmessa sia dal Vangelo dello Pseudo-Matteo sia dal Protovangelo di Giacomo. Sono le due anziane e sagge donne che Giuseppe aveva condotto a Maria per aiutarla. Questa nota di vita quotidiana mostra chiaramente che questo Bambino, come qualsiasi altro neonato, è sottoposto alle esigenze della natura umana.

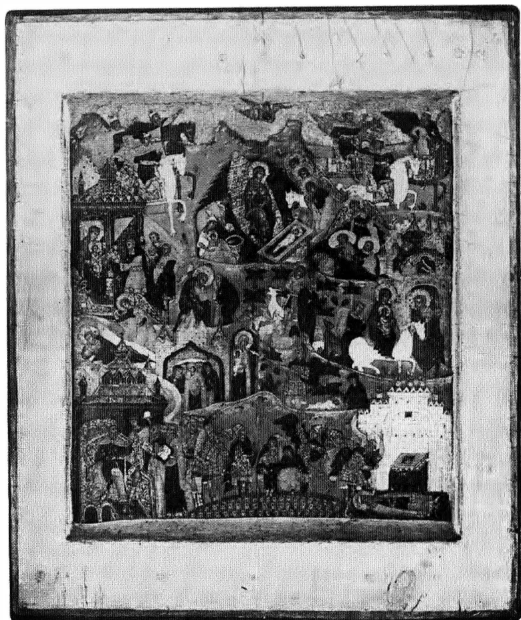
Un ulteriore dettaglio indica che, nella Natività di Nostro Signore, «l'ordine della natura è sovvertito». Si tratta di san Giuseppe, che non fa parte del gruppo centrale formato dal Bambino e da sua Madre, ma resta nettamente in disparte: egli non è il padre. Davanti a lui, sotto l'aspetto di un pastore curvo per gli anni si cela il demonio, che lo tenta. Alcune icone rappresentano questa figura con piccole corna o con una coda appena visibile. La presenza del demonio e il suo ruolo di tentatore hanno un valore del tutto particolare in questa «festa della nuova creazione». L'icona, basandosi sulla tradizione, conserva il significato di alcuni testi liturgici (si veda ad esempio l'Acatisto) che accennano ai dubbi di Giuseppe e al suo turbamento psicologico. Questo stato di Giuseppe si traduce in un atteggiamento di profonda tristezza, a volte sottolineato da una grotta scura che fa da sfondo alla figura. Per tentare san Giuseppe il demonio gli avrebbe suggerito che una nascita virginale è impossibile poiché contraddice le leggi della natura. Questo argomento torna in forma diverse lungo tutta la storia della Chiesa ed è alla base di numerose dottrine eretiche. Nella figura di Giuseppe l'icona rivela non soltanto un dramma personale, ma quello dell'umanità intera, la difficoltà cioè di ammettere «ciò che oltrepassa la parola e la ragione», l'incarnazione di Dio.

Se in alcune icone la Madre di Dio è raffigurata mentre rivolge lo sguardo al Bambino, «conservando nel suo cuore» le parole che lo riguardano, in altre guarda davanti a sé, verso il mondo esterno; in altre ancora, infine, ella guarda verso san Giuseppe, esprimendo così la sua compassione per il suo stato. Ci mostra in questo modo quanto tollerante e compassionevole debba essere il nostro atteggiamento verso l'incredulità e i dubbi degli uomini.

*Un'altra raffigurazione della Natività di Cristo*

L'icona qui presentata è un tipico esempio di icona composita, brulicante di personaggi, caratteristica del gusto del XVII secolo. È formata da sedici scene che si svolgono in momenti e luoghi differenti, riunite a formare una sola composizione. Tutte queste scene, direttamente o indirettamente connesse con la Natività di Cristo, sono disposte una di seguito all'altra in modo da formare un racconto ininterrotto che ci offre un'icona del Natale assai multiforme.

Nella parte superiore dell'icona vediamo la consueta rappresentazione della Natività con gli angeli adoranti, i pastori (immediatamente sotto la mangiatoia) e san Giuseppe tentato dal diavolo (sotto la scena in cui l'anziana donna lava il Bambino). Nell'angolo alla sinistra di chi guarda i magi giungono ad adorare il Salvatore. Sono guidati da un angelo che tiene in mano una stella<sup>131</sup>. Più in basso, la Madre di Dio è seduta sotto una sorta di edicola architettonica, su un trono dorato, e tiene il Bambino sulle ginocchia mentre riceve i doni portati dai magi. Sull'altro lato del-



67. *Natività di Cristo*, XVII secolo; collezione privata, Parigi.

l'icona, a destra della greppia, l'angelo appare in sogno ai magi, ordinando loro di non tornare da Erode (Mt 2,12). Sopra questa scena, infatti, i magi ripartono per un'altra strada. Sotto la scena dell'adorazione dei magi, un angelo appare a Giuseppe esortandolo a fuggire in Egitto (Mt 2,13). Dall'altra parte, di fronte a questa scena, troviamo la fuga in Egitto: ecco la Madre di Dio con il Bambino e san Giuseppe accompagnato da suo figlio Giacomo, futuro apostolo e primo vescovo di Gerusalemme. A questa scena fa da sfondo un tempio egizio, dalla sommità del quale cade un idolo, ciò che indica il compimento della profezia di Isaia: «Ecco il Signore cavalca una nube leggera ed entra in Egitto. Crollano gli idoli d'Egitto davanti a lui e agli egiziani vien meno il cuore nel petto» (Is 19,1)<sup>132</sup>. In basso, l'angolo sinistro dell'icona è occupato da Erode che interroga gli scribi e i saggi; costoro tengono in mano dei libri che contengono le profezie della Natività di Cristo (Mt 2,4). Più a destra troviamo la strage degli Innocenti. Al centro della scena, alcune madri cercano i loro figli tra i molti bambini morti, le cui teste sono disposte in ranghi serrati sul primo piano. Sopra questa scena, a sinistra, su uno sfondo di città si scorge un gruppo di madri piangenti («un grido è stato udito in Rama, un pianto e un lamento grande; Rachele piange i suoi figli e non vuole essere consolata, perchè non sono più», Mt 2,18). A lato, la giusta Elisabetta tiene in braccio Giovanni il Precursore bambino; ella si nasconde in un crepaccio roccioso per sfuggire ad un soldato. «Elisabetta, preso con sé Giovanni, supplicava la montagna dicendo: accogli una madre con il suo figlio. E la montagna accolse il Precursore»<sup>133</sup>. A fianco, una madre nasconde sotto un albero un neonato in fasce, aureolato. Sopra questa scena, una piccola iscrizione indica che si tratta di «Natanaele nascosto sotto il fico». Né la liturgia della festa, né i Vangeli apocrifi parlano di Natanaele che sarebbe, come Giovanni il Battista, scampato alla morte al momento della strage degli Innocenti. Tuttavia questa scena è abbastanza frequente nelle icone composite a partire dal XVII secolo. Del resto, in un evangelario greco dell'XI secolo conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (ms. Greco 74, fol. 147), troviamo un'illustrazione dell'episodio del Vangelo di Giovanni riguardante l'incontro di Gesù con Natanaele, che viene a lui con l'apostolo Filippo (Gv 1,45-50); dietro di loro, un poco discosto, si vede Natanaele adolescente e aureolato in piedi sotto un albero. Non è impossibile che le parole misteriose del commento di san Giovanni Crisostomo a proposito di questo passo del Vangelo siano all'origine sia del manoscritto greco sia delle icone russe: «Egli



conosceva già il valore morale di Natanaele, non tanto in quanto Uomo, avendolo osservato, ma in quanto Dio». E poco oltre: «Forse che il Cristo vide Natanaele solo quando Filippo lo chiamò? Forse che non lo vide già prima con occhio vigile? Egli lo vide e nessuno lo può negare»<sup>134</sup>. Queste parole di san Giovanni Crisostomo e anche alcune immagini che rappresentano Natanaele bambino o adolescente permettono forse di supporre che le parole di Cristo: «Ti ho visto sotto il fico» facciano allusione a tutta la vita di Natanaele. In tal caso questa scena in un'icona dedicata alla Natività starebbe a sottolineare la divinità del Cristo. È tuttavia possibile che queste immagini siano fondate su un testo a noi sconosciuto di cui si servivano gli iconografi antichi.

Nella parte bassa dell'icona, a destra, è collocata la scena dell'uccisione di Zaccaria, «tra il santuario e l'altare» (Mt 23,35). Basata sulle parole di Cristo, questa scena è commentata nel *menologio* del 29 dicembre; ciò che spiega il significato della sua presenza in un'icona della Natività di Cristo. «Essi hanno messo a morte anche il profeta Zaccaria, poiché aveva posto la purissima Vergine, venuta al tempio per la sua purificazione insieme con suo Figlio, tra le vergini, là dove cioè le donne maritate non potevano stare». In altri termini il profeta Zaccaria fu ucciso dagli scribi e dai farisei a causa della Natività virginale e della sua conoscenza profetica della divinità di Cristo. Esiste tuttavia una diversa versione di questo avvenimento, versione apocrifia del Protovangelo di Giacomo (cap. 23): san Zaccaria sarebbe stato ucciso su ordine di Erode per non aver rivelato dove si nascondesse Giovanni il Battista, che Erode aveva scambiato per il re dei Giudei. In questo caso Zaccaria sarebbe stato ucciso al tempo della strage degli Innocenti e, con loro, avrebbe accettato il martirio per il Salvatore del mondo che era nato.

Dal punto di vista artistico, il nostro dipinto rappresenta un buon esempio di icona composita del XVII secolo<sup>135</sup>. La narrazione occupa a tal punto il pittore che egli accumula i soggetti secondari ai quali attribuisce un significato identico, così che il soggetto centrale si perde, passando in secondo piano (si confronti, al proposito, l'icona precedente). Il pittore evita deliberatamente ogni spazio libero, e la moltitudine dei dettagli rappresentati priva la composizione di organicità. Tuttavia emana da questa icona un grande calore spirituale. Essa non ha la secchezza propria delle ricche icone di quest'epoca e delle successive, ma è dipinta con libertà e i campi cromatici sono distribuiti con molto gusto. I toni dominanti sono il cinabro e un verde bluastro scuro. Vi è molto oro

che, con il cinabro e la terra rossa, conferisce all'icona un'intonazione generale molto calda.

### *La Teofania (Battesimo del Signore)*

Icona moscovita, databile verosimilmente al XVI secolo<sup>136</sup>.

«E, uscendo dall'acqua, vide aprirsi i cieli e lo Spirito discendere su di lui come una colomba. E si sentì una voce dal cielo: 'Tu sei il mio Figlio prediletto, in te mi sono compiaciuto'» (Mc 1,10-11), pericope letta durante il mattutino della festa.

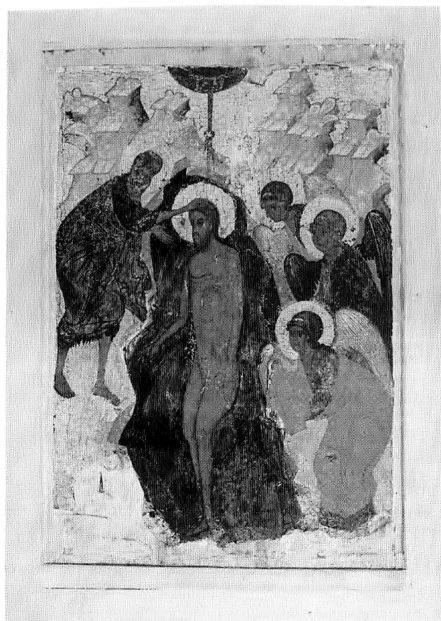
Le icone del Battesimo di Cristo illustrano esattamente questa testimonianza evangelica, cui aggiungono dettagli corrispondenti alla liturgia della festa, come degli angeli e, spesso, una o due figure allegoriche ai piedi del Salvatore, personificazioni del fiume e del mare. La festa del Battesimo di Cristo è chiamata anche Teofania: ciò sta ad indicare che il Battesimo è una manifestazione della divinità di Cristo, che inaugura pubblicamente il suo ministero redentore.

Il Battesimo di Cristo ha due aspetti essenziali: da un lato, questo è il giorno in cui venne rivelata agli uomini la verità dogmatica del Dio triipostatico: «Oggi la Trinità, o Dio nostro, si è rivelata a noi nella sua indivisibilità; perchè il Padre ha proclamato apertamente la sua paternità; lo Spirito è disceso dai cieli sotto forma di colomba e il Figlio ha inclinato il suo purissimo capo davanti al Precursore e ha ricevuto il Battesimo...»<sup>137</sup>. Questo mistero indicibile delle tre Persone dell'unica Divinità è manifestato qui in modo non spirituale, ma visibile, attraverso delle apparizioni sensibili: Giovanni il Precursore ha udito la voce del Padre e visto lo Spirito Santo confermare le parole di questa voce testimoniando che il Battezzato è il Figlio di Dio che si manifesta agli uomini. Del resto, come più avanti, nel celebrare la pasqua veterotestamentaria, il Cristo avrebbe istituito il sacramento dell'Eucaristia, così in questo giorno, celebrando il rito profetico dell'abluzione, istituì il sacramento neotestamentario del Battesimo.

Coerentemente con il testo evangelico sopra citato, la parte superiore dell'icona comprende un arco di cerchio che simboleggia i cieli aperti «che Adamo aveva chiuso per se stesso e per i suoi discendenti, come il paradiso era stato chiuso dalla spada di fuoco»<sup>138</sup>. Questo arco di cerchio indica la presenza divina (che è talvolta sottolineata, nelle immagini antiche, da una mano benedicente). Di qui si dipartono alcuni raggi di luce che raggiungono il

Cristo, mentre lo Spirito Santo scende su di Lui sotto forma di colomba<sup>139</sup>. Nell'icona qui proposta, questo particolare così significativo è stato cancellato dal tempo. Esso è abitualmente rappresentato come nell'icona della Natività di Cristo, con la differenza che al posto della stella vi è una colomba candida. I Padri della Chiesa spiegano la manifestazione dello Spirito Santo sotto forma di colomba nel Battesimo attraverso un'analogia con il diluvio: come in quel caso il mondo era stato purificato dalle sue iniquità attraverso le acque e una colomba aveva portato all'arca di Noè un ramo d'olivo che annunciava la fine del diluvio e la pace restituita alla terra, così ora lo Spirito Santo scende sotto forma di colomba, per annunciare la remissione dei peccati e la misericordia di Dio per l'intero universo. «Là un ramo d'olivo, qui la misericordia del nostro Dio», dice san Giovanni Damasceno<sup>140</sup>.

Per santificare le acque per la nostra purificazione e per il nostro rinnovamento, Colui che prende su di sé i peccati del mondo «si immerge nelle acque del Giordano», dice un canto della festa. L'icona lo traduce nel suo linguaggio simbolico e ci mostra il Salvatore in piedi davanti ad una sorta di un'alta parete formata dalle acque, come davanti all'ingresso di una grotta. Compren-

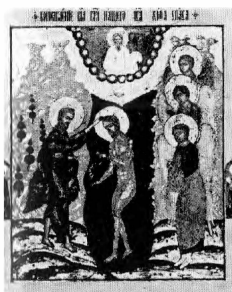


118. *Battesimo del Signore,*  
*Russia, XVI secolo.*

diamo così che non una parte del corpo soltanto, ma il corpo per intero è immerso, immagine della sepoltura, poiché il Battesimo prefigura la morte del Signore: «Con il Cristo siete stati sepolti nel battesimo» (Col 2,12)<sup>141</sup>. Per mostrare che l'iniziativa spetta a Lui, che è Lui, il Signore, ad essere venuto da un servitore chiedendogli il battesimo, il Cristo è quasi sempre rappresentato in movimento o nell'atto di compiere un gesto verso san Giovanni il Precursore, abbassando contemporaneamente la testa sotto le sue mani. Con la mano destra, Egli benedice le acque del Giordano, santificandole con la sua stessa immersione. D'ora in poi l'acqua non sarà più immagine di morte ma di rinascita a nuova vita. Per questo nelle catacombe, quando si rappresenta il battesimo, nella massima parte dei casi il battezzato, persino il Cristo stesso, è rappresentato bambino<sup>142</sup>. In alcune rappresentazioni, il Cristo porta un panno ai fianchi; tuttavia la maggior parte delle icone lo rappresentano completamente nudo. Ciò sottolinea l'umiliazione della sua divinità – «Colui che riveste il cielo di nubi si spoglia»<sup>143</sup> – ed anche il significato di questo «abbassarsi»: spogliandosi nella carne, il Cristo riveste la nudità di Adamo, e dunque quella dell'umanità intera, di una veste di gloria<sup>144</sup> e di incorruttibilità.



69. *Battesimo del Signore, opera attribuita alla scuola moscovita, inizio del XVI secolo.*



70. Battesimo di Cristo,  
Russia settentrionale,  
fine del XVIII-inizio del  
XIX secolo.  
⇒ Tav. 47

L'icona della Teofania è tra quelle che presentano maggiori analogie con le prefigurazioni veterotestamentarie. Oltre ai particolari già menzionati, vediamo spesso ai piedi del Salvatore, tra i pesci che nuotano nel Giordano, due minuscoli personaggi: un uomo che volge le spalle al Cristo e un donna seminuda che accorre o è seduta su un pesce.

Queste figure illustrano dei testi veterotestamentari che fanno parte della liturgia della festa e costituiscono delle prefigurazioni profetiche del Battesimo: «Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro» (Sal 114,3). Il personaggio maschile, che è un'allegoria del Giordano, è chiarito dalle parole: «Già il Giordano tornò alla sua sorgente a contatto con il mantello di Eliseo, quando Elia fu rapito e le sue acque si divisero da sponda a sponda. Il fiume divenne sotto i suoi passi una strada sicura, a simboleggiare il battesimo grazie al quale noi attraversiamo i flutti pericolosi dell'esistenza»<sup>145</sup>. Il personaggio femminile è un'allegoria del mare e indica un'altra prefigurazione del Battesimo, la traversata del Mar Rosso da parte degli ebrei.

Posando la sua mano sul capo di Cristo, san Giovanni compie un gesto sacramentale, che ha sempre fatto parte del rito del battesimo<sup>146</sup>. Nella sinistra egli tiene talvolta un rotolo, simbolo della sua predicazione, o, come nella nostra icona, compie un gesto di preghiera, esprimendo il tremore che lo ha colto: «Io non oso toccare la tua purissima testa; Tu stesso, Signore, santificami attraverso la tua divina Teofania»<sup>147</sup>.

Gli angeli partecipano alla celebrazione. I testi liturgici ricordano la loro presenza dicendo: «I cori angelici provavano stupore, timore e gioia»<sup>148</sup>. Ma essi non fanno parola del loro ruolo. Per questo esso è spesso inteso e tradotto nelle icone in modi diversi. Talvolta, soprattutto nelle icone più tarde, gli angeli tengono in mano dei panni, preparandosi a ricoprirne, in qualità di assistenti al rito sacramentale, il corpo del Battezzato alla sua uscita dall'acqua. Ma più spesso, come nelle icone delle altre feste, questo loro ruolo di assistenti non è che accennato: essi sono raffigurati con le mani coperte dalle loro stesse vesti in segno di rispetto verso Colui che servono<sup>149</sup>. Il loro numero è vario: due, tre o anche più.

L'icona qui presentata si distingue per un tratto disegnativo estremamente ritmato, leggero ed elegante. L'inclinarsi delle figure degli angeli, leggermente sovrapposte le une alle altre, e il gesto di Giovanni il Battista, che si piega in avanti, riprendono le linee del fiume e del corpo di Cristo, concentrando così su quest'ultimo tutta l'attenzione dello spettatore.



### *La Presentazione di Cristo al Tempio*

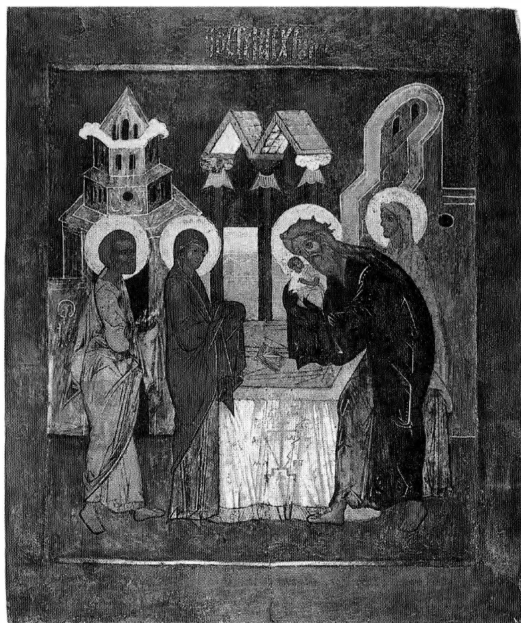
La Presentazione, o «Incontro» (ἡ Υπαπαντή), di Nostro Signore Gesù Cristo (2 febbraio) è più nota in Occidente con il nome di Purificazione della Santa Vergine. Come la maggior parte delle feste di origine palestinese, quella della Presentazione di Cristo al Tempio appartiene all'antichità cristiana. Egeria, fin dal IV secolo, assistette a Gerusalemme alla sua celebrazione, con una processione di grande solennità<sup>150</sup>. Questa festa fu poi introdotta nel VI secolo a Costantinopoli, sotto Giustino e Giustiniano<sup>151</sup> e di là passò a Roma nel corso del VII secolo. La consuetudine di tenere dei ceri accesi durante l'ufficio dell'Ipapante, inaugurata a Gerusalemme verso il 450, si è conservata in Occidente: di qui il nome di Candelora (*Lichtmesse* nei paesi di area germanica).

Come la festa della Circoncisione (1 gennaio), la Presentazione al Tempio di Cristo bambino ci mostra «l'Autore della Legge osservare i precetti della Legge» (Vespri, tono 1): si tratta della consacrazione a Dio del primogenito (Es 13,2) e della cerimonia della purificazione della madre quaranta giorni dopo la nascita del figlio maschio (Lv 12,6-8). Il racconto del Vangelo (Lc 2,22-39) ha fornito lo spunto sia per il testo liturgico, sia per l'iconografia della festa.

Le più antiche raffigurazioni note della Presentazione di Cristo al Tempio si trovano nei mosaici di S. Maria Maggiore a Roma (V secolo) e su un reliquiario cruciforme in smalto nel Museo del Laterano (fine del V-inizio del VI secolo). L'iconografia della festa dell'Ipapante fu fissata definitivamente fra il IX ed il X secolo ed è rimasta sostanzialmente inalterata<sup>152</sup>. Talvolta il Cristo bambino è portato da sua Madre, che lo tende verso san Simeone; più spesso, tuttavia, è quest'ultimo a tenere in braccio il Bambino. Il Cristo non è mai rappresentato in fasce, ma porta per lo più una corta veste che lascia scoperte le gambe. Seduto sulle braccia tese di Simeone, in alcuni casi lo benedice, come per esempio nella nostra icona. Si tratta del Cristo bambino del tipo dell'Emmanuele. «Il Verbo del Padre, che non ha inizio (ἄναρχος), prende origine nel tempo senza essere separato dalla sua divinità» (Vespri, tono 1). «L'Antico dei giorni si fa bambino nella carne» (Vespri, tono 5). «Colui che ha dato la Legge a Mosè sul Sinai... è condotto al Tempio conformemente alla Legge» (Vespri, tono 1). Come nel racconto di san Luca, il tema della purificazione della Madre è quasi dimenticato: il tema centrale della festa è l'«Incontro» del Messia: l'incontro dell'Antico e del Nuovo Testamento.

L'Incontro si svolge nel tempio, davanti all'altare che, nella nostra icona, è ricoperto da un baldacchino. Talvolta compaiono sull'altare una croce, un libro o un rotolo di pergamena. Ai lati dell'altare stanno la Madre di Dio (alla sinistra dello spettatore) e san Simeone (a destra). La Madre di Dio tende le mani ricoperte dal *maphorion* in un gesto di offerta. Ha appena affidato il Figlio alle mani di Simeone. Il santo vegliardo, proteso in avanti, tiene il Bambino con entrambe le mani, coperte anch'esse della sua stessa veste in segno di venerazione. San Giuseppe segue la Madre di Dio, tenendo in una piega del mantello l'offerta dei genitori poveri (Lv 12,8): due tortorelle o due giovani colombi. Questi uccelli simboleggiano la Chiesa di Israele e la Chiesa dei gentili, ovvero i due Testamenti, di cui il Cristo è l'unica testa. Sant'Anna, figlia di Fanuele, una «vedova di circa ottantaquattro anni» (Vespri, tono 8), sta dietro san Simeone, in secondo piano come san Giuseppe. Volge all'indietro la testa, coperta da un velo, e guarda verso l'alto, per esprimere l'ispirazione profetica.

Grande importanza è data alla figura di Simeone, «colui che accoglie Dio» (θεοδόχος). Le sue parole profetiche, uno dei tre



71. *Presentazione di Cristo al Tempio, scuola moscovita, XV secolo.*

«Cantici del Nuovo Testamento», sono cantate ai Vespri durante tutto l'anno liturgico. Si è ipotizzato di riconoscere nel santo vegliardo che ha ricevuto fra le braccia il Cristo un sacerdote del tempio. Alcuni autori sostengono che egli fosse uno dei dottori della Legge, figlio di Hillel e padre di Gamaliele, il maestro di san Paolo<sup>153</sup>. Altri hanno supposto che Simeone fosse uno dei Settanta, i traduttori della Bibbia, e che Dio lo avesse mantenuto in vita per trecentocinquanta anni, fino alla venuta del Messia<sup>154</sup>. I testi liturgici lo celebrano come il più grande fra i profeti: più ancora di Mosè, Simeone merita il titolo di «colui che ha visto Dio» (θεόπτης), poiché Dio apparve a Mosè nella nube (Vespri, stichirà del tono 2), mentre Simeone ha portato fra le braccia il Dio eterno incarnato: «Egli ha rivelato la luce delle nazioni, la Croce e la Resurrezione» (Vespri, stichirà di Anatolio; un'allusione alla «spada che trapasserà l'anima di Maria» nello stesso versetto). Il *Nunc dimittis* riceve così un nuovo significato: il profeta chiede al Signore di concedergli di andare ad annunciare l'Incarnazione negli inferi (ufficio di san Simeone, 3 febbraio, ode 6 del canone). Nella nostra icona nulla indica che Simeone possedesse dignità sacerdotale. È a testa scoperta e porta i capelli lunghi secondo l'uso di un nazireno; la lunga veste arriva fino ai piedi. «Il Cristo bambino è seduto sulle braccia del vecchio come su un trono» (Vespri, tono 8). Nella IX ode del Mattutino Cristo dice: «Non è il vecchio che mi sostiene; sono io che sostengo lui, perché egli implora il mio perdono».

La nostra icona è tipica della scuola di Novgorod del XV secolo. Senza possedere lo «stile aristocratico» che caratterizza gli altri atelier di Novgorod, essa ha in compenso mantenuto una maggiore libertà espressiva, il tono intimo e caldo proprio della pietà popolare.

### *L'Annunciazione*<sup>155</sup>

Al pari del racconto evangelico (Lc 1,26-38) e dell'ufficio religioso della festa, l'icona dell'Annunciazione è pervasa di una profonda gioia interiore. È la gioia per il compimento della promessa dell'Antico Testamento per mezzo dell'Incarnazione del Redentore del mondo. «Oggi ha inizio la nostra salvezza e il Mistero eterno si manifesta. Il Figlio di Dio diventa Figlio della Vergine e Gabriele annuncia la buona novella della grazia. Per questo anche noi, insieme con lui, acclamiamo alla Madre di Dio: 'Ti salutiamo,

o piena di grazia. Il Signore è con Te'» (tropario della festa). Questa gioia si ritrova nell'accordo dei colori, nella maniera festosa di rendere i particolari e nella postura dell'arcangelo. La maggior parte delle icone lo rappresentano in rapido movimento: egli è appena disceso dal cielo e «da sua espressione è quella del servitore diligente, assiduo nel compiere la missione che il suo Padrone gli ha affidato»<sup>156</sup>. Ha le gambe divaricate, come se stesse correndo. Nella sinistra ha un piccolo bastone, simbolo del messaggero; la destra, con movimento sicuro, è tesa verso la Vergine Maria: egli le comunica la buona novella da parte del Signore, il mistero della Divina Provvidenza<sup>157</sup>.

La Madre di Dio può essere rappresentata sia seduta, a significare la sua superiorità in rapporto all'angelo, sia in piedi, ben dritta, «come se fosse in ascolto del comando del Re»<sup>158</sup>. Tiene normalmente un gomitollo in mano; più raramente un rotolo. Questi particolari si rifanno alla tradizione: sono per esempio menzionati nel Protovangelo di Giacomo (cap. 2).

In contrasto con l'aspetto esteriore, brillante e festoso dell'icona, il significato profondo dell'avvenimento – momento decisivo della storia del mondo, che determina la sua storia successiva – è reso con grande discrezione attraverso la postura e i gesti appena accennati della Madre di Dio. Solitamente l'icona sottolinea uno dei tre momenti dell'avvenimento.

Il primo è l'apparizione dell'arcangelo, il suo saluto, il turbamento e il timore della Santa Vergine. In questo caso ella si gira e, per lo spavento, lascia cadere il gomitollo purpureo che stava filando.

Il secondo momento è costituito dalla perplessità e dalla prudenza della Madre di Dio, qualità particolarmente sottolineate nell'ufficio della festa che giustappone l'Annunciazione, principio della nostra salvezza, e l'inizio della caduta dell'uomo. A causa della caduta della nostra progenitrice Eva, la Vergine Maria è prudente e non accetta immediatamente la straordinaria novella che viene dal cielo, ma ricorda le leggi della natura: «Come è possibile? Non conosco uomo». L'icona rende questo momento attraverso il gesto della mano, che ella tiene davanti al petto, con il palmo rivolto verso l'esterno in segno di perplessità, di non accettazione.

Infine, altre icone rappresentano il momento culminante dell'avvenimento: il consenso della Madre di Dio. In questo caso, inclinando la testa, ella appoggia il palmo della mano destra sul petto, gesto di accettazione e sottomissione che decide del destino del mondo: «Io sono la serva del Signore; sia fatto di me secondo la

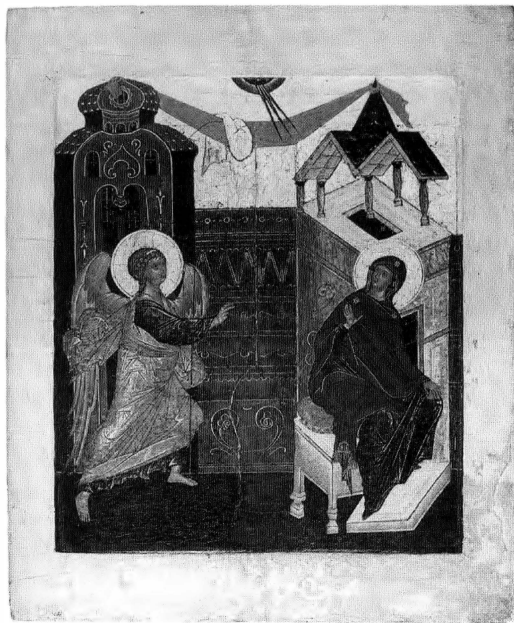
tua parola». Il metropolita di Mosca Filarete, a proposito del significato di queste parole, dice: «Al momento della creazione, quando Dio pronunciò le parole potenti e vivificanti 'Sia questo' e 'Sia quello', fu la parola del Creatore a condurre le creature nel mondo. Ma in quel momento, incomparabile nella vita del mondo, in cui la divina Myriam pronunciò il suo breve e obbediente 'Così sia', io oso appena dire cosa sia accaduto: la parola della creatura ha fatto scendere il Creatore nel mondo»<sup>159</sup>.

Tuttavia il fatto di evidenziare solo uno dei momenti menzionati non costituisce una regola cogente: molte icone combinano insieme questi spunti e, in qualche modo, rappresentano una sintesi dello stato psicologico della Madre di Dio. Ella tende la mano nella direzione dell'angelo chiedendo una risposta ai dubbi che la assillano e, nello stesso tempo, inchinando la testa esprime la sua sottomissione alla volontà del Signore.

Nella nostra icona gli occhi della Madre di Dio e dell'arcangelo non sono rivolti gli uni verso gli altri, ma verso l'alto, dove si può vedere come di consueto una porzione di sfera, simbolo dei cieli altissimi, e verso i raggi che ne promanano, segno dell'azione



72. *Annunciazione, Novgorod (?), seconda metà del XVII secolo.*  
⇒ TAV. 51



73. *Annunciazione, scuola moscovita, Russia, XVI secolo; Museo delle Icone, Recklinghausen.*



dello Spirito Santo. Gli sguardi della Madre di Dio e dell'angelo convergono proprio su questi raggi discendenti. Questo dettaglio consente di rendere in modo profondo e sentito il significato fondamentale dell'avvenimento, ovvero l'unità dell'azione e della volontà di Dio e della sua creatura, di cui parla l'ufficio della festa: «L'angelo rende possibile il miracolo; il grembo della Vergine accoglie il Figlio; lo Spirito Santo è inviato (i raggi), il Padre invia la sua grazia dall'alto (la sfera) e tutto si compie per mutuo accordo». Il mutuo accordo è l'accordo fra Dio e la creatura. In effetti l'Incarnazione non è solamente un atto della volontà di Dio, ma anche della libera volontà e della fede della Santa Vergine Maria, come sottolinea Nicola Cabasilas nel suo discorso sull'Annunciazione. Il fatto che l'angelo rivolga la testa e lo sguardo verso l'alto rivelano che egli non parla per se stesso. Rivolgendosi alla Madre di Dio e rivelandole il mistero della Divina Provvidenza, l'angelo sottolinea con lo sguardo la propria dipendenza da Colui che lo ha inviato: egli sta di fronte al volto di Dio. Per la Madre di Dio si tratta di un momento di santificazione, l'inizio della sua divina maternità. «Lo Spirito Santo scenderà su di te e la potenza dell'Altissimo ti prenderà sotto la sua ombra». Accettando l'annuncio dell'arcangelo, con il suo gesto ella non risponde al messaggero ma a Colui che lo ha inviato. Anche se l'angelo rivolge lo sguardo verso l'alto, tutto il suo moto è indirizzato verso la Madre di Dio. Quanto a quest'ultima, ogni suo movimento ed anzi tutto il suo essere è rivolto verso l'alto. Tale movimento, in qualche modo, serve a sottolineare che il consenso della Madre di Dio non è una passiva accettazione dell'Annunciazione, ma una sottomissione volontaria alla volontà di Dio, una partecipazione spontanea e libera della Madre di Dio e, nella sua persona, di tutte le creature all'opera della salvezza.

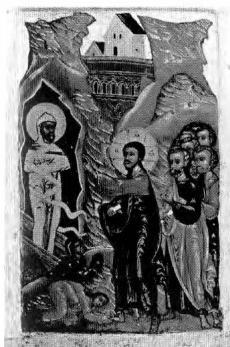
L'iconografia dell'Annunciazione è una delle più antiche iconografie delle feste. Un'immagine dell'Annunciazione si trova nelle catacombe romane di Priscilla, che gli archeologi datano al II secolo. L'iconografia è rimasta sostanzialmente invariata; le differenze riguardano soltanto i dettagli. Per esempio, secondo l'uso dell'epoca l'angelo è raffigurato senza ali.

Sebbene la nostra icona manchi dello splendore e della brillantezza cromatica delle icone del XV secolo, essa possiede le qualità della migliore tradizione e rappresenta un esempio di profonda penetrazione teologica nell'essenza dogmatica dell'immagine, tratto tipico della pittura russa di icone.

*La Resurrezione di Lazzaro*

L'iconografia della resurrezione di Lazzaro si è molto sviluppata dalla sua origine. Le più antiche immagini note datano al II secolo; nelle catacombe romane ne sono state scoperte più di quaranta. La massima parte di queste immagini, sia quelle delle catacombe, sia quelle scolpite sui sarcofagi, comprende unicamente due figure: il Cristo e Lazzaro, che si leva da un sepolcro avvolto nelle bende funebri. A partire dal IV secolo, invece, la composizione comincia ad arricchirsi dei dettagli che compaiono nelle icone dei nostri giorni. Vi sono feste il cui significato profondo è reso, nelle icone, attraverso la rappresentazione di aspetti non percepibili con i sensi, per esempio nelle immagini dell'Assunzione o della Discesa agli inferi; conseguentemente in queste icone numerosi particolari hanno un carattere simbolico. Al contrario, nell'icona della Resurrezione di Lazzaro, come in quella dell'Incredulità di Tommaso, la parte essenziale della rappresentazione non riposa nel senso nascosto, in ciò che resta sottinteso, ma è da ricercarsi in ciò che è concretamente mostrato. L'icona trasmette l'aspetto materiale, esteriore del miracolo della resurrezione, rendendolo con la stessa immediata accessibilità per la percezione umana che lo caratterizzò nel momento stesso in cui fu compiuto e come lo descrive il racconto evangelico. In conformità con il Vangelo (Gv 11,1-46), l'icona mostra tutti i dettagli della resurrezione di Lazzaro e l'abbondanza stessa dei particolari concreti sottolinea l'importanza che la Chiesa accorda a questo ultimo segno miracoloso fornito dal Salvatore prima della sua Passione. Egli stesso, del resto, lo prepara in modo manifesto arrivando nella città di Betania solo quattro giorni dopo la morte dell'amico, che pure sapeva malato e della cui morte aveva detto ai discepoli: «il Figlio di Dio ne sarà glorificato». Cristo non tenta cioè di celare questo miracolo, come aveva fatto per esempio nel caso della resurrezione della figlia di Giairo; al contrario Egli lo rende pubblicamente noto e, davanti al popolo, proprio prima di compierlo, si rivolge così al Padre: «Padre, ti ringrazio che mi hai ascoltato. Io sapevo che sempre mi dai ascolto, ma l'ho detto per la gente che mi sta attorno, perché credano che tu mi hai mandato».

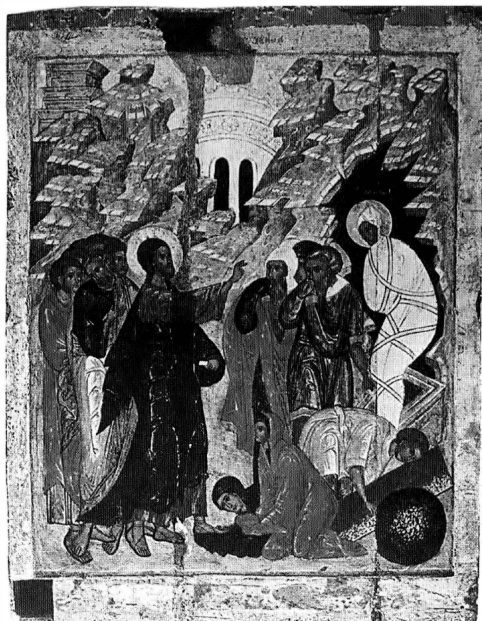
L'icona segue puntualmente il racconto evangelico e ci mostra come il miracolo sia stato compiuto davanti a una gran folla, in modo che fosse visibile a tutti. In alcune icone si scorgono personaggi che compiono gesti di conversione; in effetti il Vangelo ci informa che: «Molti giudei, alla vista di quel che egli aveva compiuto



74. *Resurrezione di Lazzaro, Russia settentrionale o centrale, metà del XVII secolo.*  
⇒ Tav. 52

to, credettero in Lui». Le grotte collocate nella roccia, simili a quella di Lazzaro, e le mura della città di Betania indicano che l'azione rappresentata si svolge in un cimitero fuori dal centro abitato.

In primo piano, in testa al gruppo degli apostoli, vediamo il Cristo con le sorelle del defunto, Marta e Maria, che si prostrano ai suoi piedi. L'aspetto di Cristo è maestoso, regale; al suo comando «togliete la pietra!», un uomo sposta la lastra che chiudeva l'ingresso del sepolcro e questo dettaglio mostra che Lazzaro non avrebbe potuto uscirne con le sue sole forze. Il gesto imperioso del Cristo e le sue parole, «Lazzaro, vieni fuori!», costringono la morte stessa ad obbedire e Lazzaro, completamente avvolto nelle bende funebri, ovvero nello stato in cui, secondo l'usanza, era stato seppellito, appare all'ingresso del sepolcro senza alcun aiuto esterno, «confermando il miracolo con un altro miracolo». Uno dei presenti tiene le bende per una estremità, e al comando di Cristo: «Scioglietelo, e lasciatelo andare», libera Lazzaro da quelle bende



75. *Resurrezione di Lazzaro, Russia, XVI secolo; collezione privata.*

da cui non avrebbe potuto sciogliersi autonomamente. Il tanfo della putrefazione ancora emana da quel corpo che è rimasto quattro giorni nel sepolcro. L'odore è tale che alcuni dei presenti si turano il naso e la bocca con i lembi delle vesti, in particolare l'uomo che sta liberando Lazzaro dalle bende. Tutti questi particolari, che inducono la fede in un gran numero di testimoni, mostrano bene che l'avvenimento rappresentato fa parte della dimensione terrena, che siamo di fronte ad un corpo umano ordinario, ritornato per volontà del Figlio di Dio alla vita terrena per proseguirla, e che ognuno può realmente constatare che Lazzaro è davvero resuscitato e vederlo di persona.

Conformemente al Vangelo, la liturgia della festa sottolinea la relazione esistente fra la resurrezione di Lazzaro e gli ultimi giorni della vita terrena di Cristo, fino alla sua Resurrezione. Essa rivela il legame interno fra questi avvenimenti e sottolinea con forza la manifestazione in questo miracolo sia della divinità sia dell'umanità di Cristo. «Tu hai pianto come un uomo per Lazzaro, ma lo hai rialzato in quanto Dio; tu hai domandato dove fosse sepolto, ormai da quattro giorni, testimoniando così, o Dio, la tua incarnazione»<sup>160</sup>. Da un lato abbiamo la domanda «dove lo avete posto?», la compassione e il pianto alla vista delle sorelle in lacrime, tutte manifestazioni della natura umana di Cristo; dall'altro lato la prescienza della morte e della resurrezione, manifestazioni della conoscenza e dell'onnipotenza divine, poiché Dio soltanto avrebbe potuto arrestare la putrefazione della carne e riunire nuovamente l'anima e il corpo di un morto di quattro giorni. Annunciando ai discepoli la morte di Lazzaro, il Salvatore dice loro: «Io sono contento per voi di non essere stato là, perché voi crediate» (Gv 11,15). Come nell'episodio della Trasfigurazione sul Tabor Cristo «ha mostrato ai discepoli la sua gloria» perché non siano sconvolti al vederlo crocifisso, così ora, andando volontariamente verso la morte, Egli si mostra «vincitore della morte», resuscitando un cadavere di quattro giorni per consolidare la fede nella propria divina onnipotenza, assicurare i discepoli della sua futura Resurrezione e confermare la nostra fede nella resurrezione di tutti i morti. Anche per questo Egli aveva detto a Marta: «Io sono la resurrezione e la vita» (Gv 11,25). «Ma come la resurrezione di Cristo costituisce la premessa per la resurrezione di ognuno, così il Signore, resuscitando Lazzaro, ha confermato anche la sua propria resurrezione»<sup>161</sup>. È dunque in quanto manifestazione dell'avvenire comune dell'umanità intera, cioè della resurrezione di tutti gli uomini, che questo miracolo fu compiuto non soltanto per i di-

scepoli, ma anche «per il popolo». E affinché coloro che non erano stati presenti e non avevano potuto vedere direttamente il miracolo non conservassero alcun dubbio, questo avvenimento è riferito con dovizia di dettagli sia nel Vangelo sia nell'icona.

Secondo il racconto evangelico, il miracolo della Resurrezione di Lazzaro precede immediatamente l'ingresso trionfale del Signore in Gerusalemme, ingresso che segna l'inizio della sua Passione e della sua Resurrezione. Per questo la resurrezione di Lazzaro viene festeggiata il sabato, vigilia dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme. Il ricordo di questi due avvenimenti è collegato nella liturgia delle due feste e la celebrazione della resurrezione di Lazzaro si confonde con il momento trionfale dell'ingresso del Signore nel capoluogo della Giudea. E così il tropario è comune alle due feste: «Prima della tua Passione ci hai donato fede nella resurrezione di ognuno, Tu hai resuscitato Lazzaro dai morti, o Cristo Dio. Per questo, portando come i bambini i segni della Tua vittoria, noi Ti crediamo, o Vincitore della morte: osanna nell'alto dei cieli, benedetto Colui che viene nel nome del Signore».

### *L'Entrata di Cristo in Gerusalemme*

Le icone dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme si contraddistinguono generalmente per un tono di grande solennità e di festa, ciò che corrisponde perfettamente al carattere della festa stessa: rompendo con il rigore e il raccoglimento della Quaresima, è già un'anticipazione della gioia pasquale. Questa atmosfera festosa è resa nell'icona attraverso la cromia brillante della città di Gerusalemme, spesso dipinta in rosso o in bianco, e attraverso le vesti stese per terra a formare macchie di colore vivo. Il gruppo degli apostoli che segue il Cristo e la folla che gli si fa incontro formano ciascuno una sola massa composta da molteplici figure; il Cristo campeggia maestosamente fra i due gruppi, ciò che conferisce alla composizione un equilibrio rigoroso. L'impressione di staticità restituita dalla folla è accentuata dalle linee verticali del muro della città; al contrario le linee fluide della collina e dell'albero, che sembrano sposare e quasi confondersi con il movimento del Cristo e degli apostoli, conferiscono alla composizione grande dinamismo.

La prima ragione del trionfo di popolo che accompagnò l'ingresso di Cristo in Gerusalemme fu, secondo il Vangelo di Giovanni, la resurrezione di Lazzaro, «quando una folla numerosissi-



ma di uomini, avendo udito che Gesù stava tornando a Gerusalemme, presero dei rami di palma e uscirono incontro a Lui» (Gv 12,12-13). Il ramo di palma è simbolo di gioia e di trionfo; gli Ebrei erano soliti recare rami di palma in mano quando accoglievano i personaggi importanti e ne offrivano come ricompensa ai vincitori. È dunque con rami di palma che la folla va incontro a Cristo, vincitore della morte, che cavalca un asino<sup>162</sup>. Il Signore cavalca di lato, la sua testa è leggermente girata o verso gli apostoli, che lo seguono, o verso Gerusalemme; con la mano destra benedice o indica la folla e la città. Di norma, nelle icone dedicate all'Entrata di Cristo in Gerusalemme, un ruolo di grande rilevanza è riservato ai bambini: alcuni, saliti sull'albero, ne tagliano i rami; altri stendono vesti sulla strada al passaggio di Cristo e, insieme con gli adulti, procedono davanti a lui portando palme. Certo è difficile immaginare una folla, soprattutto una folla festante, nella quale non vi siano dei bambini. Tuttavia gli evangelisti non ne fanno menzione e descrivendo l'avvenimento essi dicono che «la folla numerosissima stese i suoi mantelli sulla strada» (Mt 21,8), senza precisare se vi fossero dei bambini. Tuttavia nelle icone non sono gli adulti<sup>163</sup>, ma soltanto i bambini a dispiegare le loro vesti



76. *Entrata di Cristo in Gerusalemme, studio preparatorio per un'icona.*

davanti a Gesù<sup>164</sup>. San Matteo, menzionando i bambini che salutarono il Cristo dopo il suo ingresso a Gerusalemme, quando Egli cacciò i mercanti dal tempio o quando guarì i malati, spiega il loro ruolo attraverso le parole stesse del Salvatore: «Con la bocca dei bimbi e dei lattanti tu affermi la tua potenza» (Sal 8,3). La Chiesa, nella sua Tradizione, attribuisce loro questo stesso ruolo nell'episodio dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme<sup>165</sup> e nei sarcofagi più antichi la folla è composta unicamente da bambini. Il loro ruolo è sottolineato tanto nelle icone quanto nella liturgia della festa, che vi legge un significato ed un valore molto profondi.

L'ingresso trionfale in Gerusalemme è il compimento della profezia che vede nel Cristo il Re futuro: «Esulta grandemente figlia di Sion, giubila, figlia di Gerusalemme! Ecco, a te viene il tuo re. Egli è giusto e vittorioso, umile, cavalca un asino, un puledro figlio d'asina» (Zc 9,9)<sup>166</sup>. Per gli ebrei si tratta di un equivoco: procedendo dinanzi al vincitore onnipotente della morte, «Gesù il profeta», essi attendevano da Lui, come compimento delle profezie, l'istituzione del regno di Israele in questo mondo, vale a dire la vittoria sui nemici attraverso il loro annientamento fisico. Ora, ciò che avvenne quel giorno a Gerusalemme fu esattamente il contra-



77. *Entrata di Cristo in Gerusalemme, Russia, XVI secolo; collezione privata.*

rio di ciò che gli ebrei attendevano: si preparava bensì la vittoria sui loro nemici, ma attraverso la loro salvezza spirituale. Le letture scritturistiche della festa rivelano questo equivoco e ci mettono in guardia da esso: dopo la lettura, ai Vespri, delle profezie sul Cristo come futuro Re, si legge al Mattutino il Vangelo secondo Matteo, nel quale sono le parole di Cristo stesso a spiegare il significato di queste profezie: «Tutto mi è stato dato dal Padre mio...». Si tratta cioè del potere illimitato di Cristo. Segue la spiegazione di cosa sia questo potere (la rivelazione del Padre) e della sua vera essenza: «Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime» (Mt 11,29). Nel corso della liturgia si legge il Vangelo di Giovanni (12,1-18): la preparazione simbolica di Cristo per la sepoltura (l'episodio della donna che cosparge i Suoi piedi di nardo) e la descrizione dell'entrata in Gerusalemme. Così il significato dell'avvenimento viene progressivamente svelato. Gli ebrei che accoglievano il Cristo con rami di palma in mano, non avendo ottenuto ciò che si attendevano e avendo invece rifiutato ciò che era stato loro offerto, avrebbero gridato qualche giorno più tardi davanti a Pilato: «Crocifiggilo». Per questo l'allegria letizia dei bambini che accoglievano il Cristo in modo disinteressato, senza alcun secondo fine di carattere terreno, è messa a contrasto nella liturgia della festa con il trionfo dell'assemblea degli ebrei che speravano proprio di affermare il loro potere («e i bambini ti lodavano come si conviene a Dio, mentre gli ebrei erano iniqui e blasfemi nei tuoi confronti», stichirà del tono 8, ai Vespri). «Assemblea maligna e adultera, che non sei rimasta fedele al tuo sposo, perché osservi il testamento di cui non sei stata erede? [...] i tuoi stessi figli non ti riconoscono, loro che cantano: Osanna al Figlio di David, benedetto è colui che viene nel nome del Signore» (stichirà del tono 7, ai Vespri della domenica delle Palme)<sup>167</sup>. Le icone visualizzano questa idea non soltanto rappresentando i bambini che portano le palme, ma soprattutto mostrandoli mentre distendono le loro tuniche. Secondo la Bibbia (2 Re 9,13) questo uso è un tributo dovuto al re che ha ricevuto l'unzione. Ma il Cristo è l'Unto per «il Regno che non è di questo mondo» (Gv 18,36); per questo motivo soltanto i bambini stendono le vesti davanti a lui, mentre non lo fanno gli adulti che lo accoglievano in quanto unto per un regno terreno.

Così l'entrata solenne di Cristo in Gerusalemme, che è il suo cammino volontario verso la Passione e la morte, diventa un'immagine dell'insediamento del Re della gloria nel suo Regno.



78. *Entrata di Cristo in Gerusalemme, Russia settentrionale o centrale, primo decennio del XVIII secolo.*

⇒ Tav. 53

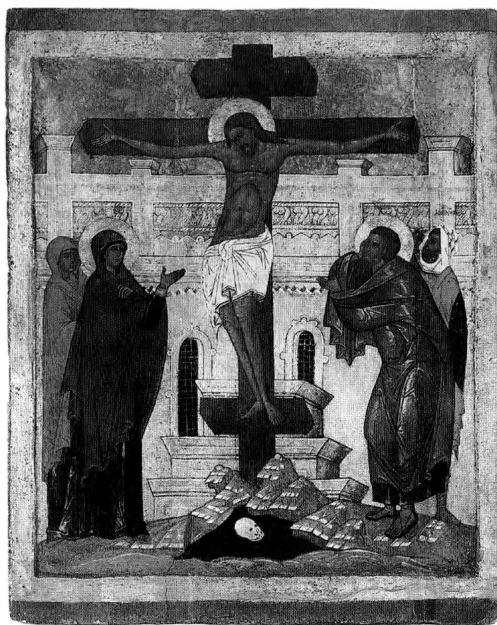
Quanto a Gerusalemme, si tratta di un'immagine di questo Regno di Dio, della Gerusalemme celeste. Per questo nell'icona la vediamo adorna di luminosi colori.

### *La Croce*

«La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio» (1 Cor 1,18). Non è possibile glorificare il trionfo del Dio incarnato, la sua vittoria sulla morte – limite alla nostra caduta – senza nello stesso tempo esaltare la croce di Cristo, limite della volontaria umiliazione (κένωσις) del Figlio di Dio, che fu obbediente al Padre «fino alla morte, e alla morte di croce» (Fil 2,8). Infatti, «affinché noi vivessimo si è dovuto dare che Dio si incarnasse e fosse messo a morte»<sup>168</sup>. L'incarnazione ha dunque avuto luogo affinché il verbo eterno potesse morire<sup>169</sup> e il Cristo stesso dichiara di essere venuto per questo, «per quest'ora» (Gv 12,27). Ma questa «ora» del Signore venuto per compiere l'opera della nostra salvezza è anche l'ora dei suoi nemici, l'ora «dell'impero delle tenebre» (Lc 22,53)<sup>170</sup>. In effetti la vittoria reale di Cristo fu la sua apparente sconfitta, poiché è attraverso la morte che Egli ha distrutto la potenza della morte stessa. Di qui lo «scandalo» e la «follia» della Croce, «follia» al di fuori della quale non è possibile raggiungere la Sapienza di Dio che resta per sempre incomprendibile ai «dominatori di questo mondo» (1 Cor 2,8). La Croce è dunque l'espressione concreta del mistero cristiano, della vittoria attraverso la sconfitta, della gloria attraverso l'umiliazione, della vita attraverso la morte. Simbolo di un Dio onnipotente che ha voluto farsi uomo e morire da servo, per salvare le sue creature. Insegna della regalità di Cristo – «Io lo chiamo Re perché lo vedo crocifisso: è infatti proprio dei re morire per i propri sudditi»<sup>171</sup> –, la croce è anche l'immagine stessa della Redenzione, che è il progetto dell'amore trinitario verso l'umanità caduta: «Amore del Padre che crocifigge, Amore del Figlio che è crocifisso, Amore dello Spirito Santo che trionfa per mezzo del legno della Croce» (Filarete di Mosca).

È inutile insistere sul ruolo della croce nella vita dei cristiani: il Cristo stesso la indica come una condizione propria di tutti coloro che vogliano seguirlo (Mt 10,38 e 16,24; Mc 8,34; Lc 14,27). Manifestazione della «potenza di Dio» (1 Cor 1,18), il segno della croce – concretizzato in un oggetto di culto o espresso da un gesto

– è alla base di ogni pratica sacramentale della Chiesa. Così le rappresentazioni della Croce di Cristo (talvolta sostituite da simboli come l'ancora, il tridente, la tau o altri) sono presenti fin dalle origini nell'arte cristiana. Gli iconoclasti, che si sono accaniti contro le immagini della crocifissione, non solo hanno risparmiato, ma addirittura moltiplicato le rappresentazioni decorative della Croce (senza cioè il Crocifisso) nelle absidi delle chiese<sup>172</sup>. Si può supporre che anche la rappresentazione della crocifissione risalga molto indietro nel tempo, se si prendono in considerazione la caricatura pagana del graffiti del Palatino (inizi del III secolo) e, soprattutto, le gemme con l'immagine incisa di Cristo in croce (II-III secolo). Verso la fine del IV secolo Prudenzio, descrivendo in un poema i dipinti murali di una chiesa, parla di una scena di crocifissione<sup>173</sup>. Nel V secolo, troviamo già una composizione molto complessa della scena in un avorio del British Museum e, un secolo più tardi, su un pannello in legno di cipresso della porta di S. Sabina a Roma. L'affresco di S. Maria Antiqua a Roma (fine del VI-inizio del VII secolo) si avvicina al tipo siriano della crocifissione, così come si ritrova per esempio nell'Evangelario di Rabula (586): vi si può ve-



79. Crocifissione, Russia, XVI secolo; Museo del Louvre, Parigi.



dere il Cristo rivestito di un *κολόβιον*<sup>174</sup>, vivo, con gli occhi aperti, in posizione eretta sulla croce. Il tipo siriano, che segue unicamente il racconto del quarto Vangelo, avrà una duratura diffusione in Occidente. L'iconografia bizantina creerà invece un tipo più ricco, «sistematico e pittoresco, simbolico e storico», arricchendo il racconto giovanneo con elementi ricavati dal testo dei Vangeli sinottici: le pie donne dietro Maria, il centurione con i soldati, farisei e uomini del popolo dietro Giovanni. Si può supporre che il quadro sintetico della scena della crocifissione fornito da san Giovanni Crisostomo nella sua omelia su san Matteo<sup>175</sup>, sia servito agli artisti bizantini da «programma per una composizione vivente»<sup>176</sup>. Al Cristo vestito con il *kolobion*, vivo sulla croce, si va sostituendo a Bisanzio, verso l'XI secolo, il Cristo nudo e morto, con la testa reclinata, il corpo inarcato. Il patriarca Michele Cerulario nota, in quest'epoca, che non si rappresenta più il Cristo in croce «in maniera contraria alla natura», ma gli si attribuisce piuttosto «la forma umana naturale». È proprio contro queste nuove rappresentazioni del Crocifisso che si muoveranno nel 1054 le violente proteste dei legati di papa Leone IX, che avevano potuto



80. Croce scolpita portatile,  
Russia, prima metà del  
XVI secolo; collezione  
L. Vytchegianine, Parigi.

to vederle a Costantinopoli<sup>177</sup>. Il fatto è che l'Occidente, prima di cominciare a compattare l'umanità sofferente del Signore, spingendo talvolta fino all'estremo naturalismo le rappresentazioni di un Cristo morto sulla croce, rimase fermamente fedele alla concezione del Crocifisso vivo, vestito, impassibile e trionfante.

Si può affermare che a Bisanzio sia stato creato un tipo iconografico della crocifissione classico per il suo senso della misura. Ricercando la sobrietà compositiva, sono stati ridotti progressivamente i personaggi posti ai piedi della croce, limitandosi a quelli essenziali: la Madre di Dio e san Giovanni, talvolta accompagnati da una pia donna e dal centurione.

Il Cristo è raffigurato nudo, con un semplice panno bianco ai fianchi. L'inarcarsi del corpo verso destra, la testa reclinata, gli occhi chiusi indicano la morte del Cristo crocifisso. Tuttavia il suo volto, girato verso la Madre, conserva un'espressione grave di maestà nella sofferenza, espressione che fa pensare piuttosto al sonno, poiché il corpo del Dio fatto uomo è rimasto incorruttibile nella morte. «La Vita si è addormentata e l'inferno freme di spavento» (Ufficio bizantino del sabato santo, alle Lodi, stichirà del tono 2).

La vittoria sulla morte e l'inferno sono simboleggiati da una caverna che si apre ai piedi della croce, sotto la sommità pietrosa del Golgota, con la roccia apertasi in una fenditura al momento della morte di Cristo che lascia apparire un cranio. Si tratta del cranio di Adamo che, secondo alcuni, come dice san Giovanni Crisostomo<sup>178</sup>, sarebbe stato seppellito sotto il Golgota, «luogo del cranio» (Gv 19,17). Se la tradizione iconografica ha adottato questo particolare proveniente dalle fonti apocrife, è perché esso poteva servire a sottolineare il significato dogmatico dell'icona della Crocifissione: la redenzione del primo Adamo attraverso il sangue di Cristo, nuovo Adamo, Dio che si è fatto uomo per salvare il genere umano.

La croce è formata da tre bracci trasversi, forma che corrisponde ad una tradizione molto antica, considerata come la più autentica sia in Oriente sia in Occidente<sup>179</sup>. Sul braccio superiore è posto il filatterio con l'iscrizione che indica il soggetto della condanna. Il braccio inferiore è un *suppedaneum* al quale sono inchiodati i piedi di Cristo, con due chiodi. Orizzontale nella nostra icona, il *suppedaneum* delle croci e delle icone russe è abitualmente obliquo. Questa inclinazione della traversa inferiore, che sale dal lato destro di Cristo e scende alla sua sinistra, assume un significato simbolico, relativo al giudizio con l'assoluzione del buon ladrone e la condanna di quello cattivo (Ufficio bizantino del mercoledì, a

Mattutino, Octoechos, tono 8: la Croce è paragonata a una bilancia di giustizia).

Lo sfondo architettonico dietro la croce rappresenta le mura di Gerusalemme. Lo si trova già sul pannello delle porte di S. Sabina (VI secolo). Questo particolare corrisponde alla verità storica, esprimendo al contempo un principio spirituale: come Cristo ha sofferto fuori dalle mura di Gerusalemme, così i cristiani devono seguirlo e uscire dalle mura, «portando il Suo obbrobrio, perché non abbiamo quaggiù una città stabile, ma cerchiamo quella futura» (Eb 13,13-14). La parte superiore della croce, con le braccia distese del Cristo, si staglia sullo sfondo del cielo. Il fatto che la crocifissione avvenga in luogo aperto denota la portata cosmica della morte di Cristo, che «purifica gli spazi» e libera l'intero universo dalla potenza del demonio<sup>180</sup>.

La composizione dell'icona è equilibrata e sobria, i gesti dei personaggi che assistono alla morte del Signore misurati e gravi. La Madre di Dio, collocata alla destra di Cristo, è in posizione eretta rinserrandosi nel mantello con un gesto della mano sinistra, mentre la destra è rivolta al Cristo; il suo volto esprime un dolore contenuto dalla incrollabile fede. Rivolgendosi a san Giovanni, che è sconvolto, la Madre di Dio sembra invitarlo a contemplare con Lei il mistero della salvezza che nella morte di Suo Figlio arriva a compimento. Anche san Giovanni esprime nella postura, con la testa inclinata in avanti, un dolore grande ma dominato. In alcune icone della Crocifissione, dietro la Madre e il discepolo sono posti la pia donna e il centurione, privi di aureola. La donna ha il volto contratto nel dolore, mentre la mano sinistra è appoggiata sulla guancia, in un gesto di lamentazione, comune alla figura di san Giovanni nella nostra icona. Il centurione, un uomo barbuto, con il capo coperto da un velo bianco, guarda il Crocifisso e ne riconosce la divinità alzando la mano destra verso la fronte, come se volesse segnarsi: le dita sono piegate in un gesto rituale di benedizione. Il nome del centurione, Longino, è segnato sopra la sua testa, mentre l'iscrizione in greco, in alto, definisce il soggetto dell'icona: la Crocifissione.

### *La Resurrezione di Cristo*

La Pasqua, la festa della Resurrezione di Cristo, non fa parte delle dodici grandi feste della Chiesa. «Essa è per noi», dice san Gregorio di Nazianzo, «la festa delle feste, la solennità delle solen-

nità; essa supera ogni altra festa, e non soltanto le feste umane e terrene, ma anche quelle di Cristo, che si celebrano per la Sua gloria, così come il sole supera tutte le stelle»<sup>181</sup>. Questa festa è eccezionale e unica, in quanto suprema rivelazione dell'onnipotenza di Dio, è conferma della nostra fede e promessa della nostra stessa resurrezione. «Se Cristo non è risorto, è vana la vostra fede», dice l'apostolo Paolo (1 Cor 15,17).

L'iconografia cristiana conosce diverse varianti della Resurrezione di Cristo. Nei primi secoli la scena fu rappresentata attraverso la sua prefigurazione veterotestamentaria: il profeta Giona rigettato dal mostro marino<sup>182</sup>. Molto presto, però, compare il tema iconografico storico, basato sul racconto evangelico che presenta l'apparizione dell'angelo alle mirofore presso il sepolcro. Secondo alcune testimonianze questa rappresentazione sarebbe esistita fin dal III secolo (per esempio nella chiesa di Dura Europos, datata 232)<sup>183</sup>. L'iconografia della Resurrezione che compare in seguito è quella della Discesa agli inferi. La più antica rappresentazione nota risale al VI secolo e si trova su una colonna del ciborio della cattedrale di S. Marco a Venezia. Queste due ultime rappresentazioni costituiscono, nella Chiesa ortodossa, le sole icone pasquali. La tradizione pittorica ortodossa non rappresenta mai il momento della vera e propria resurrezione di Cristo. Diversamente da quanto accade per la resurrezione di Lazzaro, gli evangelisti e la Tradizione passano questo episodio sotto silenzio, senza dire come sia resuscitato il Signore. Lo stesso fanno anche le icone<sup>184</sup>. Tale silenzio mette in evidenza la differenza fra i due avvenimenti: mentre il miracolo della resurrezione di Lazzaro è accessibile a ognuno, quello della resurrezione di Cristo resta inaccessibile persino agli angeli: «I Tuoi angeli incorporerei non percepirono la Tua Resurrezione» (stichirà del Mattutino, tono 5). Nell'ode 6 del canone pasquale, la Chiesa pone in parallelo la Resurrezione di Cristo e la sua Natività: «Tu hai lasciato intatti i sigilli, o Cristo, resuscitando dal sepolcro. Tu che non hai spezzato il sigillo della verginità con la Tua Natività, Tu hai aperto per noi le porte del paradiso». Proprio come il concepimento virginale, la Resurrezione è glorificata qui come un mistero indicibile, inaccessibile ad ogni investigazione. «Al momento della Resurrezione di Cristo, non soltanto la pietra non fu toccata, ma persino i sigilli sono rimasti intatti. E la vita risplende dal sepolcro mentre esso è ancora sigillato. Il Risorto esce dal sepolcro come di lì a poco entrerà dai discepoli, a porte chiuse. Egli è uscito dal sepolcro senza che alcun indizio esterno potesse colpire l'occhio di un testimone»<sup>185</sup>.

Il carattere ineffabile di questo accadimento, l'impossibilità per la ragione umana di concepirlo e dunque l'impossibilità di rappresentarlo è la ragione dell'assenza di un'immagine della vera e propria Resurrezione. In sostituzione di essa l'iconografia ortodossa possiede due rappresentazioni che corrispondono al significato dell'episodio, completandosi vicendevolmente. La prima scena, tipicamente simbolica, rappresenta il momento precedente alla Resurrezione corporea, cioè la Discesa agli inferi. La seconda scena, di carattere storico, mostra il momento successivo alla Resurrezione del corpo umano del Signore, ovvero la visita delle donne al sepolcro.

### *La Discesa di Cristo agli inferi*

Nella dottrina della Chiesa, la Discesa di Cristo agli inferi è strettamente legata al tema della salvezza. Dopo la morte di Adamo, fu necessario che l'umiliazione (la κένωσις) del Salvatore raggiungesse la medesima profondità nella quale era precipitato Adamo. In altre parole, la Discesa agli inferi costituisce l'estremo limite dell'abbassarsi di Cristo e, allo stesso tempo, l'inizio della sua glorificazione. Gli evangelisti non fanno parola di questo misterioso avvenimento. Tuttavia esso è proclamato dall'apostolo Pietro, sia con le parole ispirate che egli pronuncia il giorno della Pentecoste (At 2,14), sia nel capitolo 3 della sua prima epistola: «E in spirito andò ad annunciare la salvezza anche agli spiriti che attendevano in prigione» (1 Pt 3,19). La vittoria di Cristo sull'inferno, la liberazione di Adamo e dei giusti dell'Antico Testamento, tema principale della liturgia del sabato santo, percorre tutta la liturgia pasquale ed è strettamente legato alla glorificazione di Cristo resuscitato nella carne. «Tu sei sceso fin nelle profondità della terra, Tu hai spezzato le eterne catene che trattenevano i prigionieri, o Cristo, e il terzo giorno, come Giona dal mostro marino, Tu sei resuscitato dal sepolcro» (Canone pasquale, *irmos* dell'ode 5).

In accordo con i testi liturgici, l'icona della Discesa agli inferi raffigura l'aspetto spirituale della Resurrezione, il soggiorno dell'anima del Signore negli inferi; essa rivela il fine e le conseguenze di questo soggiorno. In conformità con il significato dell'avvenimento, l'azione ha per scenario le viscere aperte della terra e l'inferno è simbolicamente rappresentato sotto forma di un nero abisso spalancato. Al centro dell'icona, il Cristo contrasta fortemente, per la sua postura e per i colori, con tutto ciò che lo circonda.



L'autore del Canone pasquale, san Giovanni Damasceno, dice: «Sebbene il Cristo sia morto da uomo e sebbene la sua anima santa si sia separata dal corpo incorrotto, la sua divinità è rimasta inseparabile sia dall'una sia dall'altro, intendo dire l'anima e il corpo»<sup>186</sup>. Per questo motivo Egli appare nell'inferno non come prigioniero ma in quanto vincitore, liberatore di coloro che vi sono segregati, Signore della vita. L'icona lo rappresenta circondato da un'alone di luce, simbolo della sua gloria, solitamente composto da più toni di blu, spesso trapunto di stelle nella zona più esterna e percorso dai raggi luminosi che emanano dal Cristo stesso. Le vesti del Signore sono diverse da quelle con cui normalmente è rappresentato durante la sua vita terrena: sono di un giallo dorato e risplendono di sottili raggi d'oro che lo rivestono completamente e che noi chiamiamo *assist*. Le tenebre dell'inferno sono ricolmate dalla luce di gloria portata dal Dio fatto uomo. È già la luce della Resurrezione, sono i raggi dell'aurora della Pasqua che sta per sorgere. Il Redentore calpesta sotto i piedi due pannelli incrociati, le porte spezzate dell'inferno. Molte immagini mostrano più in basso l'immagine ripugnante di Satana, principe vinto delle tenebre. Alcune di esse, soprattutto le più tardive, sono arricchite da



81. *Discesa di Cristo agli inferi, Russia, XV secolo.*



82. *Discesa di Cristo agli inferi, Novgorod, seconda metà del XIII secolo.*  
⇒ Tav. 55

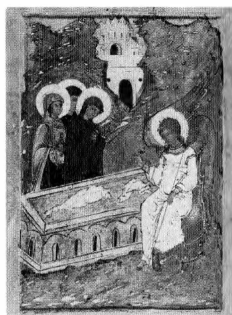
molti dettagli: catene spezzate con cui gli angeli imprigionano Satana, chiavi, chiodi e altro ancora. Con la sinistra il Cristo tiene un filatterio, simbolo della sua predicazione, di cui parla l'apostolo Pietro. A volte in luogo del filatterio tiene una croce, che qui non è più strumento di vergognosa condanna a morte, ma simbolo di vittoria sulla morte. Avendo spezzato, attraverso la propria divina onnipotenza, le catene dell'inferno, con la mano destra Cristo solleva Adamo dalla tomba. Eva, le mani giunte in preghiera, si alza vicino a lui. Ciò significa che Cristo libera l'anima di Adamo e con essa quella di tutti gli uomini che hanno atteso con fede la sua venuta. Ai lati di questa scena centrale vi sono due gruppi di giusti dell'Antico Testamento, guidati dai profeti: a sinistra David e Salomone che, in abiti regali, porta una corona; dietro di loro Giovanni il Precursore. A destra troviamo invece Mosè con le tavole della Legge. Vedendo il Salvatore disceso negli inferi, essi lo riconoscono subito e mostrano agli altri Colui che avevano annunciato, profetizzandone la venuta<sup>187</sup>.

La Discesa agli inferi è l'ultima tappa del Cristo sulla via della sua umiliazione. È scendendo «nelle profondità della terra» che Egli apre per noi la via del cielo. Avendo liberato il vecchio Adamo e, con lui, l'umanità intera dalla schiavitù di colui che incarna il peccato, le tenebre e la morte, Egli ha posto le fondamenta di una nuova vita per coloro che si uniscono a Lui, dando origine ad una umanità rigenerata. Così l'icona della discesa agli inferi, mostrando la resurrezione spirituale di Adamo, allude in realtà alla futura resurrezione dei corpi, di cui quella di Cristo è il primo segno. Per questo motivo, sebbene questa icona rappresenti di fatto ciò che avvenne il sabato santo e sia esposta alla venerazione dei fedeli in quel giorno, essa è in realtà un'icona pasquale, immagine di ciò che precede immediatamente il trionfo della Resurrezione di Cristo e, di conseguenza, della futura resurrezione di tutti i morti.

### *Le Mirofore al Sepolcro*

«Dopo aver liberato coloro che erano imprigionati, il Cristo è tornato dai morti, avendo aperto per noi la via della resurrezione», dice san Giovanni Damasceno<sup>188</sup>. L'icona delle pie donne al sepolcro rappresenta il ritorno di Cristo dai morti, ovvero il mistero insondabile della sua Resurrezione, nello stesso modo del Vangelo, mostrando cioè unicamente quello che videro coloro che si recarono al sepolcro. Nella descrizione della Resurrezione, il Vangelo

di Matteo ci lascia intendere che le mirofore venute al sepolcro furono testimoni del terremoto, della discesa dell'angelo che fece rotolare via la pietra che chiudeva il sepolcro e dello spavento delle guardie (Mt 28,1-4). Tuttavia né le donne, né tanto meno i soldati furono testimoni diretti della Resurrezione di Cristo. Secondo il Vangelo l'angelo aveva fatto rotolare la pietra non per consentire al Signore resuscitato di abbandonare il sepolcro, come quando, nell'episodio della resurrezione di Lazzaro, era stato necessario togliere la pietra «ma, al contrario, per mostrare che egli non era più nel sepolcro» («Egli non è qui; è resuscitato») e per dare a coloro che avevano cercato Gesù crocifisso la possibilità di vedere con i loro stessi occhi dove era stato posto e di assicurarsi che il sepolcro stesso era vuoto. È dunque chiaro che la Resurrezione era già avvenuta prima della discesa dell'angelo e prima che la pietra fosse spostata; qualcosa di inaccessibile allo sguardo umano, e di incomprendibile, era accaduto<sup>189</sup>. Conformemente al racconto del Vangelo, l'icona rappresenta la grotta del sepolcro nella quale si trova una tomba vuota, con delle bende funebri. A lato troviamo un gruppo di donne che recano vasi di unguenti profumati. Uno o due angeli in candide vesti, seduti sulla pietra accanto al sepolcro, mostrano alle pie donne il luogo nel quale era stato posto il corpo di Gesù. La composizione di questa icona è solitamente caratterizzata da grande semplicità, si potrebbe dire addirittura da un certo tono familiare se gli angeli, alati e vestiti di bianco, non conferissero all'immagine una calma e sobria solennità<sup>190</sup>. Come si sa, i Vangeli sono discordi sul numero delle donne mirofore come su quello degli angeli; anche nelle icone il loro numero varia, poiché esse seguono il racconto evangelico, sul quale si basa la loro composizione. I Padri della Chiesa, come san Gregorio di Nissa e san Gregorio Palamas, suggeriscono che le mirofore fossero venute più volte al sepolcro, che ogni volta il loro numero fosse diverso e che ciascuno degli evangelisti non parli che di una sola di queste visite. Il Vangelo di Luca non specifica alcun numero. Per questo alcune rappresentazioni mostrano cinque o sei donne o anche più. Tuttavia, nella maggior parte delle icone, il loro numero non supera quello riportato nel racconto di Matteo e di Marco, cioè due donne secondo il primo evangelista e tre per il secondo. Allo stesso modo troviamo un solo angelo quando viene seguito il racconto dei vangeli di Matteo e di Marco, oppure due se ci si basa su quelli di Luca e Giovanni: «l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù» (Gv 20,12). In generale questa icona pasquale rappresenta, trasmettendo la testimo-



83. *Mirofore al Sepolcro*,  
Russia, XVI secolo (?).

⇒ Tav. 56

nianza della Resurrezione già avvenuta, una esatta ricostruzione dei racconti evangelici, riportati fin nei minimi dettagli: «le bende per terra, e il sudario, che gli era stato posto sul capo, non per terra con le bende, ma piegato in un luogo a parte» (Gv 20,7). Questo dettaglio, apparentemente insignificante, sottolinea il carattere indicibile di ciò che si è compiuto. È proprio guardando le bende funebri che l'altro discepolo «e vide e credette» (Gv 20,8). Perché il fatto che esse fossero rimaste nello stato nel quale avevano avvolto il corpo del Sepolto, vale a dire piegate, era una testimonianza irrefutabile che quel corpo che esse avevano fasciato non era stato asportato (Mt 28,15), ma aveva lasciato il sepolcro in modo non comprensibile a mente umana.

La Resurrezione di Cristo avvenne la mattina seguente il settimo giorno, il sabato, cioè il primo giorno della settimana. È questo il motivo per cui il mondo cristiano celebra questo primo giorno come l'inizio di una vita nuova, rifulgente dal sepolcro<sup>191</sup>. I cristiani dei primi secoli chiamavano questo giorno non il primo, ma l'ottavo<sup>192</sup>, poiché «esso è il primo di quelli che lo seguono e l'ottavo di quelli che lo precedono, un giorno glorioso fra tutti»<sup>193</sup>. Non si tratta soltanto della commemorazione del giorno nel quale ebbe luogo storicamente la Resurrezione di Cristo, ma anche l'inizio e l'immagine della vita eterna per la creatura rinnovata, l'immagine di quello che la Chiesa chiama «l'ottavo giorno della creazio-



84. Studio preparatorio per un'icona.

ne». Come il primo giorno della creazione fu l'inizio dei giorni nel tempo, così il giorno della Resurrezione di Cristo è l'inizio della vita fuori dal tempo, un segno del mistero del secolo futuro, del Regno dello Spirito Santo, nel quale «Dio sarà tutto in tutti» (1 Cor 15,28).

### *La Mezza Pentecoste*

La Mezza Pentecoste (mercoledì della quarta settimana dopo la Pasqua), per la posizione che occupa fra la Resurrezione di Cristo e la Discesa dello Spirito Santo, si trova rivestita di un «doppio splendore» come si conviene alla «radice delle due grandi solennità» (ode 5 del Canone). Come la maggior parte delle feste «di riflessione teologica», questa festa misteriosa della grazia, che rimane sconosciuta all'Occidente, risale probabilmente a un'epoca piuttosto antica. In effetti, l'ufficio attuale della Mezza Pentecoste, accanto agli stichirà più recenti (inizi dell'VIII secolo), contiene alcuni elementi liturgici che qualche studioso ha creduto di attribuire a sant'Elia di Gerusalemme (494-513) o a sant'Anatolio di Costantinopoli (449-458).

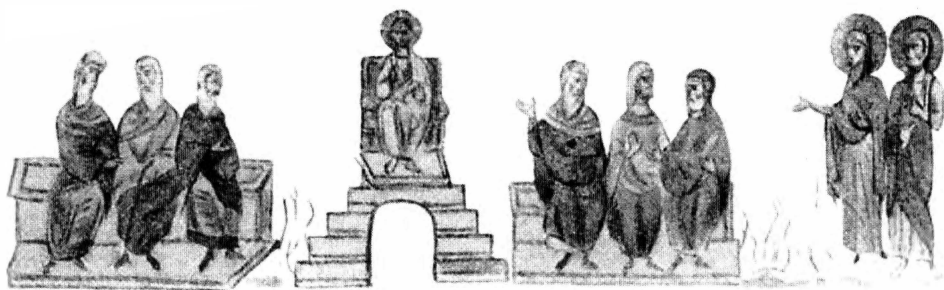
La lettura evangelica della Mezza Pentecoste (Gv 7,14-36), che comincia con le parole «Quando ormai si era alla metà della festa, Gesù salì al tempio e vi insegnava», si collega con l'avvenimento che ha luogo «alla metà della festa» delle Capanne. Celebrata in autunno (settembre-ottobre), la festa ebraica della Capanne dura sette o otto giorni ed è ben distinta da quella della Pentecoste. Se ciò che avviene alla metà della festa ebraica delle Capanne si trova ricordato al momento della Mezza Pentecoste cristiana, ciò accade perché le parole di Cristo, pronunciate «nell'ultimo giorno, il grande giorno della festa» (Gv 7,37-39), si riferivano alla venuta dello Spirito Santo che doveva aver luogo dopo la passione e la glorificazione del Signore. La lettura evangelica della Pentecoste (Gv 7,37-53) comincia proprio là dove finisce quella della Mezza Pentecoste e contiene la promessa dello Spirito Santo esplicitata nell'immagine dei «fiumi di acqua viva». Questo tema dell'acqua viva, simbolo della grazia, serve da motivo guida all'ufficio della Mezza Pentecoste e giustifica la trasposizione pentecostale della festa delle Capanne.

Diversamente dalla liturgia, l'iconografia della Mezza Pentecoste non sembra aver sviluppato il tema dell'acqua. Essa mantiene caratteri di estrema sobrietà, mostrando il Cristo nel tempio

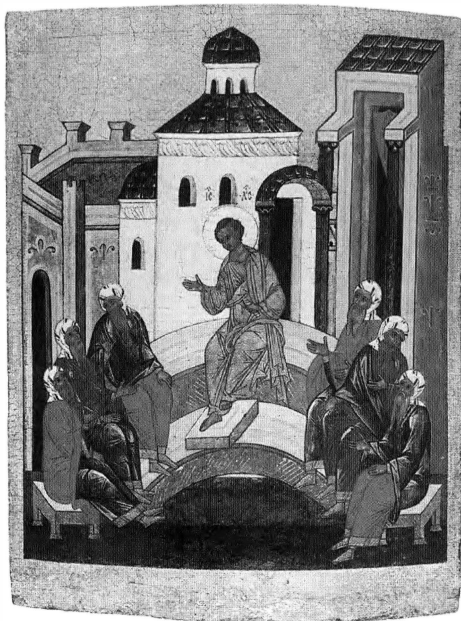


mentre rivolge la parola agli anziani del popolo. Egli non è in piedi, come nell'ultimo giorno della festa, quando parla dell'acqua viva, ma seduto al centro, su un seggio semicircolare. Nella nostra icona sei anziani con il capo velato, seduti in due gruppi di tre ai lati del Cristo, danno origine ad una composizione ben bilanciata. I loro atteggiamenti esprimono stupore e questo può far pensare che l'icona voglia illustrare semplicemente un passo del Vangelo del giorno: «Come mai costui conosce le Scritture, senza avere studiato?» (Gv 7,15). Questa ipotesi è senz'altro da accogliere nel caso della Mezza Pentecoste ad affresco nella chiesa di S. Teodoro Stratilate a Novgorod (xiv secolo), dove un Cristo barbuto predica seduto tra gli anziani del popolo. La nostra icona, però, non è una semplice illustrazione del testo evangelico legato all'avvenimento della «metà della festa» delle Capanne. Infatti il Cristo, rappresentato nell'atto di insegnare (si notino il gesto della mano destra e il *rotulus* nella sinistra), ha i tratti di un adolescente imberbe, quale doveva essere all'età di dodici anni quando, seduto fra i dottori del tempio, aveva stupito tutti, per la prima volta, con la sua sapienza (Lc 2,41-50). Questo stesso tipo del Cristo-Emmanuele nell'atto di insegnare si ritrova per esempio in una pagina miniata di un Evangelario bizantino della Bibliothèque nationale di Parigi<sup>194</sup>, in relazione con il racconto del Vangelo di Luca sull'infanzia di Cristo. A differenza però di quanto accade nella scena miniata, nella nostra icona non sono presenti Maria e Giuseppe. Se nell'icona della Mezza Pentecoste i tratti del Cristo-Emmanuele evocano la prima manifestazione della sua divina sapienza nel tempio di Gerusalemme, narrata da san Luca (pericope della festa della Circoncisione), ciò non avviene per sostituire con quella l'ultima dichiarazione fatta dal Messia nello stesso tempio, ma per tracciare un legame, mettendone in rilievo l'unità, fra l'inizio e la fine dell'insegnamento del Figlio di Dio, mandato nel mon-

85. Cristo fanciullo tra i dottori del Tempio, da un manoscritto greco dell'XI secolo; Bibliothèque nationale de France, Parigi.



do dal Padre: «Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?» (Lc 2,49) e «Tu hai parlato nel tempio, o Cristo, davanti all'assemblea dei Giudei, manifestando la tua gloria e dichiarando la tua parentela con il Padre» (ode 5 del canone della Mezza Pentecoste). L'adozione del tipo del Cristo-Emmanuele mette l'accento sull'aspetto non temporale proprio del Figlio di Dio, rendendo insieme testimonianza alla verità dell'incarnazione: il Verbo incarnato ha conosciuto l'età dell'infanzia e dell'adolescenza. Il Cristo-Emmanuele dell'icona della Pentecoste corrisponde ai canti di questa festa, che parlano della «sapienza di Dio» – ἡ σοφία τοῦ Θεοῦ – manifestatasi a metà della festa, per promettere l'acqua della vita eterna<sup>195</sup>. La nostra icona, quasi certamente del xv secolo, appartiene alla migliore tradizione della scuola di Novgorod. La sua composizione è piana e sobria, con il Cristo al centro, nitidamente stagliato sullo sfondo architettonico, e i due gruppi degli anziani i cui gesti esprimono una emotività contenuta, facendo per contro risaltare la calma maestosa del divino Adolescente che insegna. La stessa ricerca di sobrietà si nota nella



86. Mezza Pentecoste,  
scuola di Novgorod,  
Russia, xv secolo.  
⇒ Tav. 57

scelta dei colori: la veste «gloriosa» dell'Emmanuele, ocra con lummeggiature dorate, i toni delle vesti degli anziani – vermiglio, porpora e verde –, i veli bianchi sulle loro teste, così come il fondo bianco del muro dietro il Cristo, producono un effetto di ricchezza e varietà cromatica pur in stretta economia di toni.

### *L'Ascensione del Signore*

Di primo acchito l'icona sembra non corrispondere affatto alla sua denominazione. In effetti, non solo il Cristo, che si alza verso il cielo, non costituisce il centro della composizione, ma è spesso assai più piccolo degli altri personaggi. Egli sembra addirittura essere in secondo piano. L'impressione è la stessa che si ha quando si legge il racconto di questo avvenimento nei Vangeli e negli Atti degli Apostoli. Anche questi testi, infatti, si limitano a riservare qualche parola all'Ascensione vera e propria. Sia nei passi scritturistici<sup>196</sup>, sia nell'iconografia tutta l'attenzione si concentra su un altro aspetto, precisamente sugli ultimi comandamenti del Signore



87. *Ascensione del Signore*,  
Russia, XVI secolo; *The*  
*Isabella Stewart Gardner*  
*Museum, Boston.*

che stabilisce, definendolo, il ruolo della Chiesa nel mondo, il suo significato per il mondo e il suo legame con Dio.

La festa dell'Ascensione è quella del compimento del piano divino di salvezza; esso, dalla Natività alla Passione, dalla Morte alla Resurrezione, si perfeziona nell'Ascensione. «Avendo per noi portato a compimento il piano della salvezza, e avendo unito ciò che è sulla terra a ciò che sta nei cieli, Tu ti sei elevato nella gloria, o Cristo Dio, senza dividerti, ma rimanendo sempre presente e gridando a coloro che ti amano 'Io sono con voi e nessuno prevarrà su di voi'» (*kondakion* della festa). Il Salvatore è rappresentato in una mandorla, cioè già fuori dalla dimensione terrena, il che conferisce all'Ascensione un carattere extratemporale. La mandorla è trasportata dagli angeli.

Lasciando nella carne il mondo terreno, il Cristo non lo lascia però nella sua divinità. Non si separa cioè dall'eredità che ha acquisito attraverso il proprio sangue. Egli si rivolge, con un gesto, al gruppo che ha lasciato (in primo piano nell'icona) e al mondo esterno.

In primo piano vediamo la Madre di Dio al centro fra due gruppi di apostoli e due angeli. La Vergine assume qui una posizione del tutto particolare: Ella costituisce l'asse di tutta la composizione. La sua figura, di estrema purezza e leggerezza, netta e ben definita si profila contro il fondo bianco delle vesti degli angeli. La



88. Disegno che riproduce la rappresentazione dell'Ascensione su un'ampolla del Museo di Monza, VI secolo.

sua immobilità contrasta sensibilmente con il gruppo animato degli apostoli che gesticolano ai suoi fianchi. Spesso l'importanza della Madre di Dio è ulteriormente sottolineata dal fatto che sta in piedi su una sorta di palchetto. Questo gruppo, con la Vergine al centro, rappresenta l'eredità che il Salvatore ha acquisito attraverso il proprio sangue: la Chiesa che, attraverso la discesa promessa dello Spirito Santo durante la Pentecoste, giungerà alla pienezza della propria esistenza<sup>197</sup>. La Madre di Dio è la personificazione di questa Chiesa, il cui capo è Cristo che sale al cielo, «capo supremo della Chiesa, la quale è il suo corpo, la pienezza di Colui che si realizza interamente in tutte le cose» (Ef 1,21-23). Per questo Maria, nell'icona, è sempre collocata esattamente sotto il Cristo: le due figure si completano vicendevolmente. Senza di Lui, la Vergine e tutto il gruppo nel suo insieme perdono di significato. Il gesto della Madre di Dio può essere interpretato come gesto dell'orante nell'atto di esprimere, oltre al proprio ruolo, anche quello della Chiesa di fronte a Dio, il legame cioè di preghiera con Lui e l'intercessione per il mondo; ovvero come gesto della professione di fede che esprime il ruolo della Chiesa di fronte al mondo. L'immobilità di Maria corrisponde all'immutabilità della verità rivelata di cui la Chiesa è custode; quanto al gruppo degli apostoli, con la varietà degli atteggiamenti e delle pose, esso esprime la moltitudine e la varietà delle lingue e dei modi di espressione di questa verità. Tutto il gruppo nel suo insieme – i gesti degli angeli e degli apostoli, i loro sguardi – è orientato verso l'alto (talvolta alcuni degli apostoli si girano, l'uno verso l'altro o verso la Madre di Dio), verso il Capo della Chiesa che dimora nei cieli. È come l'eco dell'appello che la Chiesa rivolge in quel giorno ai suoi membri: «Venite, eleviamoci e dirigiamo verso l'alto i nostri occhi e i nostri pensieri; orientiamo i nostri sguardi e i nostri sentimenti [...] come se fossimo sul monte degli Ulivi in contemplazione del Redentore portato sulle nubi» (*ikos* del *kondakion* tono 6). Con queste parole la Chiesa esorta i fedeli ad unirsi con gli apostoli nel loro slancio verso il Cristo perché, dice san Leone Magno, «l'Ascensione di Cristo è la nostra elevazione e là dove ci ha preceduti la gloria del Capo, è chiamata anche la speranza del corpo»<sup>198</sup>.

Il Signore stesso, quando lascia il mondo corporalmente, non lo lascia in quanto Dio. Il suo gesto sembra voler dire: «Ecco, io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo» (Mt 28,20). Queste parole di Cristo si riferiscono sia alla storia della Chiesa nel suo complesso, sia a ciascuno dei momenti della sua esistenza fino al secondo avvento. L'icona esprime questo legame del Salvatore



con la sua Chiesa attraverso il gesto di benedizione che Egli compie con la mano destra e per mezzo del libro dei Vangeli o del filatterio che Egli abitualmente tiene nella sinistra, e che allude al suo magistero, alla predicazione. Egli è asceso al cielo benedicondo e non dopo aver benedetto: «Mentre li benediceva si staccò da loro» (Lc 24,51); il suo atto di benedizione dunque non si interrompe a causa dell'Ascensione. Rappresentando il Cristo benediciente con un rotolo o con un libro in mano, l'icona mostra come Egli rimanga, dopo l'Ascensione, fonte di conoscenza e di benedizione per gli apostoli e, attraverso di loro, per i loro successori e per tutti coloro che essi benediranno.

I due angeli dietro la Vergine annunciano agli apostoli che il Cristo asceso al cielo tornerà nella gloria «allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo» (At 1,11). Per questo le immagini del Giudizio universale rappresentano il Cristo nello stesso modo delle icone dell'Ascensione, ma non più come Redentore bensì come Giudice dell'universo: «Due sono gli angeli menzionati», dice san Giovanni Crisostomo, «perché ve ne furono veramente due, e ve ne furono due poiché solo la testimonianza di due è irrefutabile»<sup>199</sup>. Poiché mostra il momento vero e proprio dell'Ascensione, l'icona di questa festa è anche un'icona profetica, annunciando la seconda venuta di Gesù Cristo nella gloria. In questa prospettiva profetica il gruppo degli apostoli con, al centro, la Madre di Dio, è un'immagine della Chiesa nell'attesa della seconda venuta.

Si può notare che, malgrado la ricchezza del suo contenuto, l'icona dell'Ascensione è caratterizzata da una composizione estremamente semplice e unitaria, cosa che stupisce. Così come è adottata dalla Chiesa ortodossa, l'iconografia dell'Ascensione è tra le più antiche. Gli esempi più noti del periodo nel quale l'iconografia è già completa, tra V e VI secolo, sono un'ampolla del Museo di Monza e l'Evangeliario di Rabula. Da quest'epoca in avanti, a parte qualche dettaglio di secondaria importanza, l'iconografia di questa festa non ha subito cambiamenti di rilievo.

### *Le icone della Pentecoste*

La festa della Pentecoste è di origine veterotestamentaria. Essa era celebrata per commemorare solennemente il dono della legge ricevuta sul monte Sinai, la nuova alleanza di Dio con il suo popolo eletto. Si trattava al contempo di un'azione di grazia per il raccolto delle primizie (Nm 28,26) e per la mietitura (Es 23,16). La

Pentecoste era festeggiata sette settimane dopo la Pasqua, il cinquantesimo giorno; si chiamava per questo «festa delle settimane» (Dt 16,9-10). Per volontà della Provvidenza divina e secondo la promessa di Cristo stesso (Gv 14,26), è in questo giorno nel quale era stata donata la legge rivelata, il cinquantesimo dopo la resurrezione di Cristo, che si compie la discesa dello Spirito Santo sui discepoli e gli apostoli. Questa Discesa dello Spirito Santo era intesa come nuova alleanza stipulata fra Dio e il nuovo Israele, la Chiesa; la legge del Sinai era così sostituita dalla grazia dello Spirito Santo, nuovo Legislatore (si veda il sinassario della Pentecoste).

Se le tre persone della Trinità partecipano all'azione provvidenziale di Dio nel mondo, le loro manifestazioni nell'ambito di questa azione sono diverse. Noi professiamo la fede in Dio Padre, Creatore del mondo visibile e invisibile, che «ha fatto tutto attraverso il Figlio e per mezzo dello Spirito Santo»; nel Figlio, Redentore «per mezzo del quale abbiamo conosciuto il Padre e attraverso il quale lo Spirito Santo è venuto nel mondo»; e nello Spirito Santo, Consolatore «che procede dal Padre e riposa nel Figlio» (stichirà del tono 8, Grandi Vespri del giorno), che dona la vita a tutto ciò che esiste. Nel giorno in cui lo Spirito Santo è disceso sugli apostoli, si è manifestata l'azione della terza Persona della Trinità in quanto potenza santificatrice, e questa azione è il «definitivo compimento della promessa»<sup>200</sup>. La venuta dello Spirito che procede dal Padre ed è stato effuso dal Figlio (At 2,33), ha rivelato al mondo, attraverso la grazia, la conoscenza del mistero della Santa Trinità (preghiera con genuflessione di san Basilio il Grande, ai Vespri), consustanziale, indivisibile, e senza confusione. Compimento della promessa, è anche rivelazione suprema del Dio uno in tre Persone, manifestazione cioè del dogma centrale del cristianesimo. Se, al momento del battesimo di Cristo, la manifestazione della Trinità era accessibile unicamente ai sensi (Giovanni aveva udito la voce del Padre e visto il Figlio e lo Spirito Santo disceso sotto forma di colomba), ora la grazia dello Spirito Santo, illuminando l'uomo nell'interezza del suo essere riscattato dal Figlio, lo deifica<sup>201</sup>, conducendolo ad una comunione esistenziale con Dio stesso. L'uomo riceve così, nella misura delle sue forze, la possibilità della visione divina, di una partecipazione al Regno del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. L'aspetto esteriore della solennità pentecostale, l'usanza di ornare le chiese e le case con rami freschi, erbe e fiori, sono anch'essi eredità della Chiesa veterotestamentaria. Simbolicamente, ciò esprime la potenza dello

Spirito Santo che tutto vivifica e rinnova, che dona vita e fioritura a tutte le cose.

Nella Chiesa ortodossa il primo giorno della Pentecoste assolve anche il compito di glorificare la Trinità, in onore della quale non vi sono feste specifiche; questa domenica si chiama infatti Giorno della Santa Trinità. La liturgia rivela l'importanza, in questo giorno, dell'insegnamento dogmatico sulla Trinità, la cui icona è esposta alla venerazione dei fedeli. Quanto all'icona della Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, essa è esposta il secondo giorno, il lunedì che è consacrato allo Spirito Santo e che porta proprio questo nome. Per questo motivo alla festa della Trinità sono legate due icone molto diverse fra loro per contenuto, ma accomunate dal loro significato più intimo.

### *L'icona della Santa Trinità*

Il dogma trinitario costituisce il contenuto teologico essenziale della festa della Pentecoste. Per esprimerlo in immagini, la Chiesa ortodossa ha elaborato l'icona della Santa Trinità richiamandosi alla scena biblica nella quale tre pellegrini appaiono ad Abramo presso la quercia di Mamre (Gen 18,1-16). Affinché sia chiara la loro appartenenza al mondo celeste, i pellegrini sono raffigurati sotto forma di angeli, con le ali, dato che prima dell'incarnazione ogni teofania assume forma angelica. Questa immagine fondata su un avvenimento storico concreto mostra la prima apparizione di Dio all'uomo, che costituisce l'inizio della promessa di redenzione. Tanto l'iconografia quanto la liturgia esprimono il legame di questa promessa con il suo compimento finale, il giorno della Pentecoste, quando viene concessa la vera e suprema rivelazione della Santa Trinità. In altri termini, l'icona della Trinità collega gli inizi della Chiesa veterotestamentaria e la nascita della Chiesa del Nuovo Testamento.

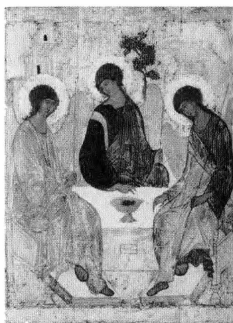
Nel quinto libro della *Demonstratio evangelica* di Eusebio di Cesarea, citato da san Giovanni Damasceno (*Terzo trattato in difesa delle sante icone*), si dice a proposito delle parole «Dio apparve ad Abramo presso le querce di Mamre», che esisteva, fin dai tempi più antichi, un'immagine della Trinità che rappresentava i tre angeli nel luogo stesso dell'apparizione. Questa immagine era legata alla particolare venerazione del luogo, tanto da parte dei Giudei, quanto da parte dei pagani, che vi offrivano sacrifici<sup>202</sup>. Non sappiamo di che tipo di immagine si trattasse; tuttavia la

Santa Trinità era rappresentata, fin dai tempi più remoti, come una scena biblica di tipo storico, con gli angeli seduti intorno alla tavola sotto le querce di Mamre. Abramo e Sara servono a tavola, e la loro casa è rappresentata sullo sfondo. In primo piano è spesso raffigurato un servo che uccide un vitello. Pur salvaguardando l'omogeneità della scena, la posizione degli angeli è fissata secondo l'interpretazione data a questa scena biblica e il contenuto dogmatico che si desidera sottolineare. Alcuni Padri della Chiesa hanno inteso la visione dei tre pellegrini occorsa ad Abramo come una apparizione, seppure indiretta, della Santa Trinità nel suo insieme<sup>203</sup>; altri autori vi hanno visto soltanto la seconda Persona della Trinità accompagnata da due angeli<sup>204</sup>. Queste posizioni non contengono contraddizioni e non mutano la comprensione di questo avvenimento come manifestazione della Trinità. In effetti, poiché ciascuna delle Persone possiede la natura divina nella sua pienezza, la venuta del Figlio di Dio con due angeli può essere intesa come apparizione della Trinità. Del resto gli stessi Padri sostenevano, nei loro commentari, ora che Abramo avesse ricevuto la visita dalla Trinità, ora che avesse accolto degli angeli (san Giovanni Crisostomo), o ancora: «la Santa Trinità consustanziale, invisibile agli occhi del corpo, ha voluto essere accolta da Abramo» e altrove «Abramo, l'ospite, fu giudicato degno di ricevere Dio con due angeli» (san Giovanni Damasceno). La liturgia intende questa apparizione come manifestazione della Santa Trinità: «tu hai visto, o beato Abramo, per quanto a uomo sia dato vedere, la Trinità, e tu l'hai accolta come un amico intimo» (Canone della domenica dei Patriarchi, ode 5); «un tempo il santo Abramo ospitò la Divinità una in tre Ipostasi» (Canone della domenica dei Padri, ode 1). Gli angeli sono talvolta rappresentati in modo isocefalo, vale a dire seduti a tavola l'uno accanto all'altro in quanto uguali; ciò sottolinea l'identità delle Persone della Santa Trinità (esempi nel mosaico del v secolo in S. Maria Maggiore a Roma, o ancora nella Bibbia Cotton della stessa epoca, al British Museum di Londra). Inoltre questa identità è talvolta sottolineata dalla consonanza dei colori delle vesti degli angeli (ad esempio nel mosaico di S. Vitale a Ravenna, del vi secolo) e dai loro attributi. In altri casi, la composizione è piramidale, per conferire particolare importanza all'angelo posto al centro.

Questa immagine biblica dei tre angeli è stata per molto tempo l'unico tipo iconografico della Santa Trinità; essa permane ancora oggi nella Chiesa ortodossa, come l'unica realmente consona ai contenuti della dottrina<sup>205</sup>.

L'immagine della Santa Trinità che meglio corrisponde all'insegnamento della Chiesa, sia nel contenuto sia nell'espressione artistica, è quella dipinta da sant'Andrej Rublëv per il monastero della Trinità di S. Sergio tra il 1408 ed il 1425, che si trova attualmente alla galleria Tret'jakov di Mosca. Come nelle immagini più antiche, sono presenti tre angeli, ma le circostanze della loro apparizione vengono sottaciute. Si vedono bene la casa di Abramo, una quercia e la montagna, ma Abramo e Sara sono assenti. Senza eliminare del tutto l'aspetto storico dell'avvenimento, sant'Andrej lo ha ridotto al minimo, ciò che ha spostato l'attenzione dalla scena biblica al suo significato dogmatico. Questa icona si distingue dalle altre per lo schema compositivo, che è circolare. Seguendo il profilo superiore dell'aureola dell'angelo al centro e tagliando leggermente la parte bassa dei poggiapiedi, questo cerchio immaginario abbraccia i tre personaggi, lasciandosi appena individuare attraverso i loro contorni. Tale composizione si incontra già in precedenza, nelle panaghie (piccole icone rotonde) e sul fondo dei vasi sacri. Qui essa è però condizionata dalla forma stessa dell'oggetto e dalla scarsità di spazio, piuttosto che da ragioni dogmatiche. Avendo dunque collocato i tre angeli all'interno di un cerchio, sant'Andrej li unisce in un morbido movimento circolare. L'angelo al centro, pur essendo collocato in posizione più elevata degli altri due, tuttavia non domina su di essi. La sua testa aureolata, che si inclina deviando dall'asse verticale del cerchio, e il movimento dei piedi dell'angelo di destra, che si muovono in senso inverso, accentuano questo moto, nel quale sembrano coinvolti anche la quercia e la montagna. Questo leggero spostamento verso sinistra ha la funzione di ristabilire l'equilibrio della composizione, ed è contenuto dalla saldezza monumentale dell'angelo di sinistra e dalla casa di Abramo sopra di lui. Tuttavia «ovunque si posi il nostro sguardo, noi ritroviamo risonanze di questa melodia circolare di base, corrispondenze lineari, forme che si dipanano a partire da altre forme o le riflettono, linee che si sviluppano fuori dal cerchio o che si allacciano al suo interno. Si tratta, ineffabile ma seducente per gli occhi, di una ricca sinfonia di forme, volumi, linee e campi di colore»<sup>206</sup>.

L'icona di sant'Andrej esprime l'azione attraverso i gesti, rende l'unione fra gli angeli attraverso l'inclinazione delle teste e le pose, suggerisce infine un'atmosfera raccolta e sospesa, come immobile. Questa vita interiore, che stringe i tre personaggi all'interno del cerchio immaginario e si comunica a tutto ciò che sta intorno ad esso, rivela la profondità insondabile di questa immagine. Essa



89. Andrej Rublëv, *Santa Trinità*, inizio del XV secolo.  
⇒ Tav. 59



sembra l'eco delle parole di san Dionigi l'Areopagita, secondo il quale «il movimento circolare significa che Dio rimane identico a se stesso, che Egli stringe sintetizzandoli i termini intermedi e le estremità che sono a un tempo contenente e contenuto, e che Egli riconduce a sé tutto ciò che da Lui è scaturito»<sup>207</sup>. Se l'inclinazione delle teste e la postura dei due angeli orientati verso il terzo hanno l'effetto di rendere il gruppo unitario, i gesti delle mani sono rivolti verso il calice eucaristico che contiene la testa di un animale sacrificato, posto sulla tavola candida come su un altare. Su questo calice, che prefigura il volontario sacrificio del Figlio di Dio, convergono i gesti delle mani degli angeli, indicando l'unità nella volontà e l'azione della Santa Trinità che ha stipulato un'alleanza con Abramo.

I tratti dei volti degli angeli, pressoché identici fra loro, sottolineano certo l'unità della natura delle tre Persone divine; ma essi mostrano soprattutto che l'icona non pretende in nessun modo di rappresentare concretamente ciascuna di queste Persone. Proprio come le altre icone più antiche, questa non è una rappresentazione della Trinità, cioè delle tre Persone della Divinità. È piuttosto una scena storica che, sebbene questo aspetto sia ridotto all'essenziale, rivela simbolicamente l'unità e la trinità di Dio attraverso una manifestazione dell'azione trinitaria nel mondo, attraverso cioè il disegno della Provvidenza divina. Per questo motivo, malgrado la loro forte somiglianza, gli angeli non sono del tutto identici; al contrario le qualità peculiari che ciascuno di loro esprime nella sua azione mondana sono indicate con molta precisione.

Nell'icona gli angeli sono rappresentati seguendo l'ordine del Simbolo di fede, da sinistra a destra: io credo in Dio Padre, nel Figlio e nello Spirito Santo<sup>208</sup>. Il Credo non consacra alla prima Persona che poche, brevi parole, poiché Essa è assolutamente indescrivibile; di conseguenza la veste dell'angelo di sinistra è di colore indefinito e poco luminoso (un manto rosa pallido con riflessi bruni e blu-verdi). Per la seconda ipostasi, il Credo utilizza una esposizione relativamente più lunga delle altre, la cui precisione si spinge fino ad una indicazione storica (sotto Ponzio Pilato). E così per l'angelo al centro dell'icona sono impiegati colori decisi e ben caratterizzati, cioè i colori tradizionalmente attribuiti al Figlio di Dio incarnato: il porpora per la tunica ed il blu per il manto. Infine, per il terzo angelo il colore dominante è il verde del mantello, colore che secondo san Dionigi l'Areopagita significa «l'apogeo della giovinezza»<sup>209</sup>, ciò che indica con precisione i tratti specifici della terza Persona, che tutto rinnova, facendo tutto rinasce-

re a nuova vita. L'armonia delle corrispondenze cromatiche è una delle principali ragioni del fascino dell'icona di sant'Andrej. Si resta particolarmente colpiti dal blu forte e puro, saturo, del manto dell'angelo al centro, che contrasta con il giallo oro, come di grano maturo, delle ali degli angeli. Ai toni decisi e schietti dell'angelo al centro fanno da contrappunto quelli leggeri e morbidi degli altri due. Ma anche in questo caso irrompono, come pietre preziose, tocchi intensi di blu. Sant'Andrej sembra voler unire fra loro i tre personaggi rappresentati, indicando ciò che essi hanno in comune e conferendo all'intera icona un tono di gioiosa, serena pacatezza. In questo modo le armonie cromatiche dell'icona, così come le forme e le linee, rendono la vitalità stessa di cui sono penetrati i personaggi. «Possiamo qui ritrovare un centro ben preciso, dei contrasti di toni, l'equilibrio delle parti, dei toni complementari, dei passaggi gradualmente che indirizzano lo sguardo da un tono saturo verso lo scintillio dell'oro di fondo e, più forte di ogni altro elemento, lo splendore del blu puro e sereno come il cielo»<sup>210</sup>. Questa icona, con il suo contenuto inesauribile, la sua composizione di armonioso equilibrio, le figure pacatamente maestose degli angeli, i vividi colori di piena estate, deve essere stata creata da un uomo che ha saputo dominare le passioni e i dubbi della sua ani-



90. *Santa Trinità, Russia, fine del xv secolo; Museo Russo di San Pietroburgo.*

ma e che è stato illuminato dalla grazia della conoscenza divina.

L'icona di sant'Andrej costituisce ancora oggi il tipo canonico dell'iconografia della Santa Trinità. Si conservano tanto i tratti essenziali quanto i dettagli della composizione e del disegno. L'altra immagine della Trinità qui proposta, molto bella, segue apertamente il modello di Rublëv. È conservata nel Museo Russo di San Pietroburgo e si ritiene dipinta al più tardi alla fine del xv secolo<sup>211</sup>. Vi si ritrovano le stesse posture degli angeli, ma essi non sono disposti in cerchio; formano piuttosto una linea quasi retta, con l'angelo al centro appena rilevato rispetto agli altri. Le sagome sono quasi femminee, con la linea delle spalle molto ammorbidita. La composizione è più statica e gli angeli sono legati fra loro più dal colore che dai movimenti. I colori principali delle vesti sono conservati, ma meno netti, quasi attutiti. Il tono generale di questa icona manca della limpida freschezza di quella di Rublëv, ma è sobrio e caldo. Lo sfondo assume qui grande importanza e tutta la scena sembra accostarsi alla dimensione terrena e l'immagine che fu rivelata a sant'Andrej nella sua incomprensibile maestà diviene qui più intima e accessibile.

### *La Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli*

Con l'Ascensione «terminano le opere di Cristo nella carne o, per meglio dire, le opere che sono in relazione alla sua vita corporea sulla terra, e cominciano le opere dello Spirito», dice san Gregorio il Teologo<sup>212</sup>. Queste opere dello Spirito prendono inizio al momento della discesa sugli apostoli, il giorno della Pentecoste, dello Spirito Santo, «promessa dal Padre» (At 1,4). Dopo aver adorato la Santa Trinità il primo giorno della festa (la domenica), la Chiesa consacra il giorno successivo allo Spirito Santo disceso, in forma visibile, sui discepoli di Cristo.

Gli Atti degli Apostoli riferiscono (2,1-13) che la discesa dello Spirito Santo fu accompagnata da grande fragore e generale confusione. Tuttavia l'icona descrive una scena di tono del tutto diverso, caratterizzato da un ordine armonioso e da grande rigore compositivo. Mentre nella scena dell'Ascensione gli apostoli gesticolano animatamente, qui le loro pose esprimono una calma ieratica, e i loro movimenti sono solenni. Sono seduti e alcuni di essi si rivolgono pacatamente agli altri, come nell'atto di intrattenersi con loro.

Per dare ragione dell'incoerenza fra il testo degli Atti e la composizione dell'icona bisogna tener conto del fatto che l'icona si ri-

volge ai fedeli; essa dunque non mostra ciò che in questo avvenimento leggevano gli uomini comuni, non iniziati (e che li indusse ad affermare che gli apostoli erano ebbri), ma ciò che è rivelato agli uomini che partecipano all'avvenimento stesso, ai membri della Chiesa: essa rivela il senso più intimo dell'avvenimento. La Pentecoste è il battesimo della Chiesa con il fuoco. Coronamento della rivelazione della Santa Trinità, essa costituisce il momento essenziale della nascita della Chiesa, il momento cioè che rivela la vita della Chiesa nella pienezza dei suoi doni e delle sue istituzioni di grazia. Se l'icona della Santa Trinità indica il mistero della vita divina, quella della Discesa dello Spirito Santo svela l'azione provvidenziale della Santa Trinità nella Chiesa e nel mondo. Al momento della Pentecoste «non è più attraverso la sua azione – come era avvenuto in precedenza, nei profeti e nei discepoli di Cristo prima della sua discesa pentecostale –, ma attraverso la sua essenza che lo Spirito è presente [...], vive e resta con noi»<sup>213</sup>.

La liturgia della festa contrappone e mette in contrasto due avvenimenti: la confusione delle lingue al momento della costruzione della torre di Babele e l'unità delle diverse lingue il giorno della discesa dello Spirito Santo: «Quando è disceso per confondere le lingue, il Signore ha disperso le nazioni; quando ha inviato le lingue di fuoco, Egli ha chiamato tutti gli esseri a unità e noi glorifichiamo all'unisono il Santissimo Spirito» (*kondakion* della festa). Bisognava in effetti, secondo i Padri della Chiesa<sup>214</sup>, che i popoli che avevano perduto l'unità della lingua ed erano stati dispersi al momento della costruzione materiale della torre di Babele, ritrovassero nuovamente l'unità e si radunassero nella costruzione spirituale della Chiesa, fusi dal fuoco dell'amore nel suo corpo unico e santo. «In questo modo si è formato, indivisibile e senza confusione a immagine della Santa Trinità, un essere nuovo, la Santa Chiesa: una nell'essenza, ma molteplice attraverso gli individui, la Chiesa ha per capo il Cristo, come membra gli angeli, i profeti, gli apostoli, i martiri e tutti coloro che hanno fatto penitenza nella fede»<sup>215</sup>. L'icona della Pentecoste ci mostra proprio questa unità della Chiesa costruita sull'immagine della Trinità, questo suo ordine interiore chiaro e preciso, il suo corpo unico che vive della grazia dello Spirito Santo. I dodici apostoli sono inseriti in una forma precisa, quella di un arco, che bene esprime l'unità del corpo della Chiesa nella molteplicità dei suoi membri. Ogni elemento è qui ricondotto ad un ritmo rigoroso e solenne, ulteriormente sottolineato dal fatto che gli apostoli sono rappresentati secondo la prospettiva rovesciata, con le figure che diventano più grandi man-



91. *Discesa dello Spirito Santo, Russia, scuola di Novgorod, XV secolo.*  
 □ Tav. 60

mano che si allontanano dal primo piano. Le due schiere convergono in una zona lasciata libera: è il luogo della Divinità, a indicare la presenza invisibile di Colui cui è consacrata la festa. Alcuni degli apostoli recano dei libri (gli evangelisti), altri dei filatteri, simboli del dono dell'insegnamento che essi hanno ricevuto. Dodici raggi o lingue di fuoco si dipartono da un cielo simbolico (un arco di cerchio che oltrepassa il bordo dell'icona) verso gli apostoli, segno del loro battesimo in Spirito Santo e fuoco, secondo la profezia di san Giovanni il Precursore (Mt 3,11), simbolo cioè della loro santificazione. Talvolta delle piccole lingue di fuoco vengono rappresentate sulle aureole degli apostoli, subito al di sopra delle loro teste. Ciò sta a significare che lo Spirito santo è disceso su ciascuno di essi, per santificare il loro spirito, «per mostrare che lo Spirito Santo dimora presso i santi»<sup>216</sup>.

L'unità interna del coro degli apostoli, ricondotti visivamente ad un'unica forma e ad un ritmo comune, non produce un'impressione di monotonia. I movimenti non sono mai replicati e ciascuna figura conserva un suo proprio carattere. Anche questa varietà corrisponde al significato dell'evento. «Lo Spirito Santo apparve sotto forma di lingue di fuoco in ragione della diversità dei doni», dice san Gregorio il Teologo<sup>217</sup>. Esso è dunque disceso separatamente su ciascun membro della Chiesa: «uno solo è lo Spirito, ma vi sono diversità di carismi e diversità di ministeri [...]. A uno viene concesso il linguaggio della sapienza, a un altro il linguaggio di scienza [...], a un altro il dono di far guarigioni [...]» (1 Cor 12,4-31).

Vuole la Tradizione che, secondo la profezia di Gioele (2,28-29), lo Spirito Santo non discendesse solo sui dodici apostoli, ma anche su tutti coloro che si trovavano insieme a loro (At 2,1), cioè sull'intera Chiesa. Per questo la nostra icona rappresenta anche gli apostoli che non appartengono alla cerchia dei dodici: l'apostolo Paolo, assiso con Pietro alla testa dell'emiciclo apostolico, e, tra i settanta, gli evangelisti Luca (il terzo a sinistra a partire dall'alto) e Marco, terzo a destra sempre dall'alto.

Alcune rappresentazioni antiche mostrano, nella parte inferiore della composizione, una folla di popoli diversi, quelli di cui parlano gli Atti degli Apostoli. Tuttavia, fin da un'epoca piuttosto antica, questa folla fu sostituita da un solo personaggio simbolico, un re che personifica i popoli, con l'iscrizione «Cosmos». Alcune raccolte di scritti del XVII secolo forniscono chiarimenti a proposito di questo personaggio: «Per quale ragione viene dipinto nella scena della Discesa dello Spirito Santo un uomo che si trova in un luogo



oscuro, spossato dagli anni, vestito di rosso con una corona regale sul capo e tra le mani un panno bianco sul quale sono dipinti dodici filatteri? L'uomo si trova in un luogo oscuro perché il mondo intero è rimasto fino a quel momento nell'ignoranza; è oppresso dagli anni perché il peccato di Adamo ha introdotto l'invecchiamento; ha la veste rossa a causa dei sacrifici cruenti al demonio; porta sul capo una corona regale perché il peccato ha regnato nel mondo; il panno che reca nelle mani contiene dodici filatteri a simboleggiare i dodici apostoli, che hanno illuminato il mondo intero con il loro insegnamento»<sup>218</sup>.

L'icona qui riprodotta appartiene all'epoca d'oro dell'arte sacra russa e rappresenta un bellissimo esempio di icona della Pentecoste<sup>219</sup>, riflettendo perfettamente il significato ecclesiologico della festa, legata al dogma centrale del cristianesimo, quello della Trinità di Dio. La vita della Chiesa è strettamente legata a questo dogma, poiché la Trinità, vale a dire l'unità della natura e la molteplicità delle persone, è il principio stesso secondo il quale la Chiesa vive sulla terra e costruisce il Regno di Dio. Tanto la sua struttura canonica, quanto il principio di ogni comunità cristiana (parrocchia, monastero o altro) riflettono, su un piano concreto, la vita della Trinità divina.

In questo modo le due icone che il giorno della Pentecoste sono offerte alla venerazione dei fedeli manifestano, ciascuna a suo modo, l'immagine della vita interiore della Chiesa.

### *La Trasfigurazione*<sup>220</sup>

«In verità vi dico: vi sono alcuni qui presenti, che non morranno senza aver visto il Regno di Dio venire con potenza» (Mc 9,1; si veda anche Mt 16,28: «il Figlio dell'uomo venire nel suo regno»). Il seguito del racconto dei Vangeli sinottici (Mc 9,2-9; Mt 17,1-9; Lc 9,27-36) mostra come gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni fossero divenuti, da vivi, testimoni di questa «potenza e venuta di nostro Signore Gesù Cristo», «testimoni oculari (ἐπόπται) della sua grandezza» (2 Pt 1,16-18).

Ma che cosa poterono contemplare i tre discepoli quando videro il volto di Cristo «brillare come il sole» e le sue vesti «diventare candide come la luce», quando «una nuvola luminosa li avvolse con la sua ombra» (Mt 17,2-5)? A partire da san Gregorio di Nazianzo, questa luce è stata interpretata come la Divinità (θεότης) manifestatasi ai discepoli sulla montagna<sup>221</sup>. San Giovanni Dama-

sceno, parlando di questo «splendore della natura divina»<sup>222</sup>, di questa «gloria intemporale (ἄχρονος δόξα) del Figlio di Dio»<sup>223</sup>, sottolinea come il paragone formulato dagli evangelisti con la luce del sole risulti del tutto inadeguato, poiché la realtà increrata non può essere espressa da un'immagine creata<sup>224</sup>. Si tratta dunque della visione di Dio: si comprende così perché, da sant'Ireneo di Lione<sup>225</sup> fino a Filarete di Mosca<sup>226</sup>, il tema della Trasfigurazione di Cristo non abbia mai cessato di nutrire il pensiero dei Padri e dei teologi della Chiesa. I concili del XIV secolo (1341, 1347 e 1351-1352) si sono molto occupati di questo tema, formulando la definizione ortodossa della grazia, fondata sulla distinzione dogmatica fra l'essenza inaccessibile e l'energia trasmissibile di Dio. San Gregorio Palamas (morto nel 1359), difendendo l'insegnamento tradizionale sulla Trasfigurazione del Signore contro gli attacchi di alcuni teologi razionalisti, ha saputo valorizzare l'importanza di questo avvenimento evangelico per il dogma e la spiritualità cristiane. «Dio è definito con l'immagine della luce non secondo la sua essenza, ma secondo la sua energia»<sup>227</sup>. La luce che illuminò gli apostoli non era qualcosa di sensibile<sup>228</sup>, e tuttavia non è



92. *Trasfigurazione, da un manoscritto greco dell'XI secolo; Bibliothèque nationale de France, Parigi.*

corretto vedervi una realtà intelligibile, che sarebbe definita come luce solo per via metaforica<sup>229</sup>. La luce divina non è né materiale né spirituale, poiché essa trascende l'ordine del creato, nel quale solo è possibile tale opposizione: è «lo splendore ineffabile dell'unica natura dalle tre ipostasi»<sup>230</sup>. La luce della Trasfigurazione del Signore non ha avuto principio né fine; essa rimase non circoscritta (nel tempo e nello spazio) e impercettibile ai sensi, sebbene sia stata contemplata con gli occhi del corpo; [...] ma per una trasmutazione dei loro sensi i discepoli del Signore passarono dalla carne allo Spirito»<sup>231</sup>.

Cristo è apparso ai discepoli non nella forma dell'umiliazione, quella del «servo», ma nella «forma di Dio»<sup>232</sup>, come una ipostasi della Trinità che, nella sua incarnazione, resta inseparabile dalla sua natura divina, in comune con il Padre e con lo Spirito Santo. La manifestazione della divinità di Cristo è dunque, nel medesimo tempo, una teofania trinitaria: «Il Padre [...] attraverso la sua voce rese testimonianza al suo Figlio prediletto; lo Spirito Santo, risplendendo con Lui nella nuvola luminosa, mostrò che il Figlio possiede la luce insieme con il Padre, e che la luce è una come tutto ciò che fa parte delle loro ricchezze»<sup>233</sup>.

Cristo ha mostrato dapprima la gloria della sua Divinità nella misura in cui gli apostoli potevano ricevere la grazia di questa visione ma poi, quando lo splendore della «nuvola luminosa» è diventata insostenibile per le loro forze, il Signore si è fatto invisibile e i discepoli sono caduti a terra, spaventati<sup>234</sup>. Il *kondakion* della festa (tono 7), riepilogando l'insegnamento dei Padri, ci dice che la gloria divina di Cristo si è manifestata ai discepoli «secondo le loro capacità», affinché più tardi, vedendo il loro Maestro crocifisso, essi potessero rendersi conto che la passione di Colui che è «in verità lo splendore del Padre» non poteva essere che volontaria.

La festa della Trasfigurazione (6 agosto) deve essere piuttosto antica, sebbene Egeria, alla fine del IV secolo, ancora non la conosca. Tuttavia secondo Niceforo Callisto<sup>235</sup>, sant'Elena avrebbe costruito, nel 326, una chiesa sul monte Tabor<sup>236</sup>, dato che pare essere confermato dagli scavi<sup>237</sup>. Le numerose omelie sulla Trasfigurazione inducono a credere che la festa fosse celebrata in Oriente ben prima dell'VIII secolo, quando apparve come grande solennità, dotata di un canone da parte di san Giovanni Damasceno<sup>238</sup>. In Occidente la Trasfigurazione era commemorata, dall'antichità, la seconda domenica di Quaresima<sup>239</sup>. La festa del 6 agosto apparve solo alla metà del IX secolo in Spagna, e rimase a lungo quasi sconosciuta, nonostante gli sforzi di Cluny, nel XII se-



93. *Trasfigurazione, scuola di Teofane il Greco, Mosca, 1403 circa.*  
 □ Tav. 61

colo, per diffonderla<sup>240</sup>. Solo nel 1475 sarà riconosciuta come festa della Chiesa da papa Clemente III. Diversamente dall'Oriente cristiano, l'Occidente considera la Trasfigurazione come una festa di secondo ordine (senza ottavario).

Nell'iconografia, le immagini simboliche della Trasfigurazione (ad esempio nel mosaico di S. Apollinare in Classe a Ravenna, del VI secolo) cedono il posto abbastanza presto alle rappresentazioni dirette dell'avvenimento evangelico. Ora, il Vangelo fornisce due racconti della Trasfigurazione. Secondo la versione di Marco e Matteo, gli apostoli cadono dopo aver udito la voce del Padre e visto la nube di luce. Secondo Luca, essi si risvegliano dal sonno e vedono la gloria di Cristo. Questa seconda versione è rappresentata per esempio nell'affresco di Tokale, in Cappadocia (IX-X secolo), dove gli apostoli sono rappresentati seduti. Le due versioni, commentate da san Giovanni Crisostomo<sup>241</sup>, verranno sintetizzate e il sonno cui fa cenno Luca sarà interpretato come il torpore prodotto dalla visione. È proprio questa l'interpretazione fornita da Nicola Mesarita (XII secolo) quando descrive il mosaico della Trasfigurazione nella chiesa dei Ss. Apostoli a Costantinopoli<sup>242</sup>. L'atteggiarsi degli apostoli è diverso da caso a caso; a partire dall'XI se-



94. *Trasfigurazione, scuola di Novgorod, Russia, XV secolo.*

colo, però, Pietro sarà sempre rappresentato in ginocchio, mentre appoggiandosi con la sinistra alza la destra per proteggersi dalla luce, o per accompagnare con un gesto le parole che rivolge a Cristo. San Giovanni, che si trova sempre nel mezzo, cade a terra volgendo le spalle alla luce. San Giacomo, che per lo più si trova a sinistra, fugge davanti alla luce o cade all'indietro. Nel XII secolo le icone tentano spesso di caricare l'espressività degli apostoli: come sopraffatti dalla visione, essi cadono a precipizio dalla sommità scoscesa del monte. Questo tipo iconografico si è divulgato nel XIV secolo, all'epoca della controversia sulla luce del Tabor: si è voluto sottolineare, nell'iconografia, il carattere increato della luce della Trasfigurazione. Questo aspetto emerge nell'icona qui presentata (Russia, XVI secolo): san Pietro è caduto sulle ginocchia; san Giovanni è riverso a terra; san Giacomo cade sulla schiena, guardando il Cristo.

Il Cristo trasfigurato è rappresentato in piedi, sulla sommità del monte, mentre conversa con Mosè ed Elia. La sua veste è di un bianco abbagliante. La figura geometrica (nel caso della nostra icona un esagono) inscritta nel cerchio della mandorla rappresenta la «nube luminosa» che indica la fonte trascendente delle energie divine. Mosè, a destra, nella nostra icona reca un libro, abitualmente sostituito dalle tavole del Decalogo. Elia, a sinistra, è un vegliardo dalla lunga chioma. San Giovanni Crisostomo<sup>243</sup> fornisce più argomentazioni per spiegare la presenza di Mosè ed Elia al momento della Trasfigurazione: 1) essi rappresentano la Legge e i Profeti (Vespri, stichirà del tono 5); 2) entrambi hanno avuto una visione segreta di Dio, l'uno sul Sinai, l'altro sul monte Carmelo (Vespri, stichieri del tono 1): vi è dunque un confronto fra il Sinai, mistero inapparente, e il Tabor, mistero rivelato; 3) Mosè rappresenta i morti mentre Elia, rapito in cielo su un carro di fuoco, rappresenta i vivi (Vespri, stichieri del tono 4 e del tono 2; Mattutino, stichieri del tono 4). Quest'ultima interpretazione è diffusa soprattutto nei testi liturgici e ha trovato talvolta espressione nell'iconografia: per esempio a Neredicy (regione di Novgorod), in un'immagine del XVI o XVII secolo, un angelo solleva Mosè da una tomba, mentre un altro fa uscire Elia da una nube. Questa insistenza è comprensibile: viene sottolineato il carattere escatologico della Trasfigurazione. Il Cristo appare come Signore dei vivi e dei morti, venendo nella gloria del secolo futuro. La Trasfigurazione è stata «un'anticipazione della sua gloriosa Parusia», dice san Basilio<sup>244</sup>: il momento che ha aperto nel tempo una prospettiva di eternità.



*La Dormizione della Madre di Dio*

La festa della Dormizione della Madre di Dio (κοίμησις), nota in Occidente con il nome di Assunzione, comprende due momenti distinti ma inseparabili per la fede della Chiesa: da un lato la morte e la sepoltura, dall'altra la resurrezione e l'ascensione della Madre di Dio. L'Oriente ortodosso ha saputo rispettare il carattere misterioso di questo avvenimento che, contrariamente alla Resurrezione di Cristo, non è stato oggetto di predicazione apostolica. In effetti si tratta di un mistero che non è destinato alle orecchie corporali, ma si rivela alla coscienza interiore della Chiesa. Per coloro che sono saldi nella fede della resurrezione e ascensione del Signore è evidente che, se il Figlio di Dio ha assunto la sua natura umana nel seno della Vergine, Colei che ha reso possibile l'incarnazione deve a sua volta essere assunta nella gloria di suo Figlio resuscitato e asceso al cielo. «Alzati, Signore, verso il luogo del tuo riposo, tu e l'arca della tua potenza» (versetto 8 del salmo 131, che ritorna a più riprese nell'ufficio della Dormizione). «La tomba e la morte» non hanno potuto trattenere «la Madre della vita», perché suo Figlio l'ha trasferita (μετέστεισεν) nella vita del secolo futuro (*kondakion*, tono 2).

La glorificazione della Madre è una conseguenza diretta dell'umiliazione volontaria del Figlio: il Figlio di Dio si incarna nella Vergine Maria e si fa «Figlio dell'uomo», capace di morire, mentre Maria, diventando Madre di Dio, riceve la «gloria che si conviene a Dio» (θεοπρεπὴς δόξα – Vespri, stichirà del tono 1) e partecipa, prima fra gli esseri umani, alla deificazione finale della creatura. «Dio si è fatto uomo, perché l'uomo sia deificato»<sup>245</sup>. La portata dell'incarnazione del Verbo appare così alla fine della vita terrena di Maria. «La sapienza è giustificata dai suoi figli»: la gloria del secolo a venire, il fine ultimo dell'uomo è già realizzato, non soltanto in un'ipostasi divina incarnata, ma anche in una persona umana deificata. Questo passaggio dalla morte alla vita, dal tempo all'eternità, dalla condizione terrena alla beatitudine celeste, colloca la Madre di Dio al di là della Resurrezione finale e del Giudizio universale, al di là della Parusia che metterà fine alla storia del mondo. La festa del 15 agosto è una seconda Pasqua misteriosa poiché la Chiesa vi celebra, prima della fine dei tempi, le segrete primizie del suo compimento escatologico. Ciò spiega la sobrietà dei testi liturgici che lasciano intravedere, nell'ufficio della Dormizione, la gloria ineffabile dell'Assunzione della Madre di Dio. L'ufficio della «sepoltura della Madre di Dio» (17 agosto), di

origine molto tarda, è al contrario troppo esplicito: esso riprende la struttura del mattutino del sabato santo («sepoltura di Cristo»).

La festa della Dormizione è probabilmente di origine gerosolimitana. Tuttavia, alla fine del iv secolo, Egeria non la conosceva ancora. Si può comunque supporre che la sua comparsa non abbia tardato di molto se, nel vi secolo, la sua diffusione è già vasta: san Gregorio di Tours è il primo testimone della festa dell'Assunzione in Occidente<sup>246</sup>, dove era celebrata inizialmente in gennaio (il mese di Bobbio e il Sacramentario gallicano indicano la data del 18 gennaio). Sotto l'imperatore Maurizio (582-602), la data della festa fu definitivamente fissata al 15 agosto<sup>247</sup>.

Tra le prime testimonianze iconografiche dell'Assunzione va segnalato il sarcofago di S. Engracia a Saragozza (inizi del iv secolo), che presenta una scena da identificare probabilmente con l'Assunzione<sup>248</sup>, e un rilievo del vi secolo, nella basilica di Bolniskapanakči in Georgia che rappresenta l'Ascensione della Madre di Dio e fa da *pendant* con un rilievo raffigurante l'Ascensione di Cristo<sup>249</sup>. Il racconto apocrifo tradizionalmente riferito a san Melitone (ii secolo) non è anteriore all'inizio del v secolo<sup>250</sup>. Esso è ricco di dettagli leggendari sulla morte, la resurrezione e l'ascensione della Madre di Dio, informazioni infondate che la Chiesa



95. *Dormizione della Madre di Dio, Russia, XVI secolo.*



96. Dormizione della  
Madre di Dio, regione  
dell'alto Volga,  
XVIII secolo.  
⇒ Tav. 62

avrà cura di espungere. Così, san Modesto di Gerusalemme (morto nel 634), nel suo *Encomium* della Dormizione<sup>251</sup>, è molto parco di dettagli: segnala la presenza degli apostoli «richiamati da lontano, per ispirazione celeste»; l'apparizione di Cristo, venuto per ricevere l'anima della Madre; infine, il ritorno in vita della Madre di Dio, «al fine di partecipare corporalmente all'eterna incorruttibilità di Colui che l'ha strappata alla tomba attirandola a sé, in un modo a Lui solo noto»<sup>252</sup>. L'omelia di san Giovanni di Tessalonica (morto verso il 630), così come altre omelie più recenti – quelle, ad esempio, di sant'Andrea di Creta, san Germano di Costantinopoli, san Giovanni Damasceno<sup>253</sup> – sono più ricche di dettagli che troveranno riscontro tanto nella liturgia quanto nell'iconografia della Dormizione della Madre di Dio.

Nell'iconografia ortodossa il tipo classico della Dormizione rappresenta semplicemente la Madre di Dio distesa sul letto funebre, circondata dagli apostoli, e il Cristo in gloria che riceve fra le braccia l'anima della Madre. Talvolta, tuttavia, si vuole dare risalto anche al momento dell'assunzione corporale: in questo caso si vede, in alto, sopra la scena della Dormizione, la Madre di Dio seduta in trono in una mandorla che gli angeli trasportano in cielo.

Nella nostra icona (Russia, XVI secolo), il Cristo glorioso in mandorla guarda il corpo della Madre disteso su un letto da parata. Egli tiene nella sinistra una piccola figura vestita di bianco e coronata da un nimbo: si tratta dell'«anima luminosa» (Vespri, stichirà del tono 3) che Egli viene ad accogliere. I dodici apostoli, «disponendosi intorno al letto, assistono con apprensione» (Vespri, stichirà del tono 6) al trapasso della Madre di Dio. Si riconoscono facilmente, in primo piano, san Pietro e san Paolo, ai lati del letto. Su alcune icone è rappresentato in alto, nei cieli, il momento dell'arrivo miracoloso degli apostoli, radunati «dai confini della terra, sulle nubi» (*kondakion*, tono 2). La moltitudine degli angeli che assistono alla Dormizione forma talvolta una corona intorno alla mandorla del Cristo. Nella nostra icona le virtù celesti che accompagnano il Cristo sono indicate dalla presenza di un serafino a sei ali. Quattro vescovi aureolati stanno dietro gli apostoli: si tratta di san Giacomo, «il fratello del Signore», primo vescovo di Gerusalemme, e di tre discepoli degli apostoli, Timoteo, Ieroteo e Dionigi l'Areopagita, venuti con san Paolo<sup>254</sup> (*kondakion*, tono 2). In qualche caso, dei gruppi di donne rappresentano i fedeli di Gerusalemme che, con i vescovi e gli apostoli indicano quell'intimo nucleo della Chiesa nel quale si contempla il mistero della Dormizione della Madre di Dio.

L'episodio di Atonio, l'ebreo fanatico cui un angelo tagliò le mani con la spada per aver osato toccare il letto funebre della Madre di Dio, compare nella maggior parte delle icone della Dormizione. La presenza di questo dettaglio apocrifo nella liturgia (tropario del canto 3) e nell'iconografia della festa ricordano che la fine della vita terrena della Madre di Dio è un mistero intimo della Chiesa, che non deve essere esposto alla profanazione: inaccessibile agli sguardi di coloro che stanno al di fuori della Chiesa, la gloria della Dormizione di Maria non può essere contemplata se non nella luce interiore della Tradizione.

## Note

- <sup>1</sup> V. JAKOVLEV, *Il senso del simbolismo attribuito dai santi padri e dai dottori della Chiesa al tempio cristiano e alle sue parti*, in «Vera i Cerkov» (La fede e la Chiesa), 1904 [in russo].
- <sup>2</sup> *Historia ecclesiastica*, libro C, cap. IV, PG 20, coll. 849-880.
- <sup>3</sup> *Secondo trattato in difesa delle sante icone*, cap. XXIII, PG 94, I, 1309c.
- <sup>4</sup> PG 98, coll. 383-385.
- <sup>5</sup> *De Sacro Templo*, cap. 12, PG 155. Questo simbolismo risale alle spiegazioni apostoliche della Chiesa e del suo luogo di culto e rappresenta il loro sviluppo presso i Padri. Così san Paolo: «I vostri corpi sono membra del Cristo» (1 Cor 6,15); e ancora «la Chiesa è il corpo di Cristo» (Ef 1,23); si vedano anche 1 Cor 6,19 e Col 1,18. San Pietro assimila la Chiesa a un tempio fatto da mani d'uomo dicendo «e voi, come pietre viventi, costruite una chiesa spirituale» (1 Pt 2,5). C'è qui un invito esplicito a vedere nella chiesa costruita dall'uomo un'icona della Chiesa, corpo di Cristo.
- <sup>6</sup> Si veda V. JAKOVLEV, *Op. cit.*
- <sup>7</sup> P. MURATOFF, *Trente-cinq primitifs russes*, Paris 1931, p. 71.
- <sup>8</sup> Icone con più figure esistevano già a Bisanzio. Così, nel suo elogio dei santi Ciro e Giovanni (scritto nella seconda metà del VII secolo e citato nel settimo concilio ecumenico), il patriarca di Gerusalemme san Sofronio dice: «noi vedemmo un'icona assai grande e magnifica, dove il Cristo era dipinto al centro, con vivi colori; alla sua sinistra sua Madre, la nostra sovrana e sempre Vergine Maria; alla sua destra Giovanni Battista, il Precursore del Salvatore [...]. Inoltre vi si trovavano rappresentati alcuni membri del glorioso coro degli apostoli, dei profeti e dei martiri. Tra di loro si trovavano i martiri Ciro e Giovanni. Dove tali icone fossero collocate e con quale intenzione, questo non lo sappiamo».
- <sup>9</sup> Si veda oltre, la parte dedicata alle icone pasquali.
- <sup>10</sup> Il testo del Vangelo è abitualmente scelto seguendo le esigenze di coloro cui l'icona è destinata, conformemente all'aspetto dell'iconografia di Cristo che è opportuno sottolineare.
- <sup>11</sup> E. FILIMONOV, *I problemi della forma primitiva dell'iconostasi nelle chiese russe*, Moskva 1859 [in russo].
- <sup>12</sup> Questi due tipi iconografici sono conosciuti a partire dal VI secolo (ad esempio nell'Evangelario di Rossano, di origine alessandrina, e su una patena trovata nei pressi di Antiochia nel 1911). Essi hanno sostituito l'immagine di Abramo, quella di Abele e di altre prefigurazioni veterotestamentarie del sacrificio del Nuovo Testamento; in precedenza figuravano simboli quali il pesce, i pani e altri.
- <sup>13</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthodoxa*, libro IV, cap. 13: «Sui santi e puri misteri del Signore», in PG 94, col. 1144.
- <sup>14</sup> Vedi oltre.
- <sup>15</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Or. xxx*, sec. 20, in PG 36, col. 129a.
- <sup>16</sup> SANT'ATANASIO, *Contro i pagani*, I, 2, in PG 25, coll. 5c-8a.
- <sup>17</sup> SANT'ATANASIO, *Sull'Incarnazione*, 14, in PG 25, coll. 120cd.
- <sup>18</sup> Si veda il racconto bizantino dell'immagine di Edessa, erroneamente attribuito a Costantino Porfirogenito, in PG 113, coll. 428-454. Si veda anche la leggenda occidentale della Veronica.
- <sup>19</sup> MANSI, coll. Concil. XIII, coll. 189-192.
- <sup>20</sup> Per esempio l'affresco della stessa epoca del Salvatore Acheropita di Neredicy. Sulle icone di questo tipo si veda A. GRABAR', *Il salvatore Acheropita della cattedrale di Laon*, Zographika 3, in *Seminarium Kondakovianum*, IV, Praha 1931 [in russo].
- <sup>21</sup> Si veda sopra, l'immagine dell'iconostasi.
- <sup>22</sup> Una stella di forma simile, ma senza i simboli degli evangelisti, si ritrova nelle icone della Trasfigurazione, per esempio nei dipinti della chiesa di Kovalëvo presso Novgorod, del 1380, e in un manoscritto greco miniato della Bibliothèque Nationale di Parigi, del 1242. Questa immagine si ritrova ancora nel XIV secolo.
- <sup>23</sup> *De fide orthodoxa*, libro III, cap. 12, in PG 94, coll. 1023 e 1032.
- <sup>24</sup> Questo affresco, secondo N.P. KONDAKOV (*L'iconografia della Madre di Dio*, Sankt Peterburg 1914, I, p. 168 [in russo]), «è manifestamente una copia di una più antica icona orientale della Madre di Dio». Un altro esem-



## Il senso delle icone

pio molto antico della Vergine del Segno è l'immagine su un'ampolla portata dall'Oriente nel v secolo che si trova attualmente al museo di Bologna (riprodotta in KONDAKOV, *ibidem*).

<sup>25</sup> La mandorla e l'aureola sono fra gli attributi più solenni ed espliciti del Cristo. Questo elemento iconografico, tondo o ovaleggiante, indica il cielo, la gloria divina. La mandorla consiste in più cerchi concentrici, generalmente tre, per lo più definiti con tre diversi toni di colore blu e arricchiti con raggi luminosi che emanano dal Cristo. Si tratta di un attributo del corpo glorificato del Cristo quando Egli è rappresentato al di fuori da episodi narrativi concernenti la sua vita terrena. Attributo del Cristo Emmanuele, essa sottolinea che questo Bambino è Dio fin da prima del tempo. La mandorla è usata anche per la Madre di Dio nel caso in cui si debba rappresentare la sua gloria celeste.

<sup>26</sup> SAN BASILIO, *Omelia* 3, in PG 35-38.

<sup>27</sup> *Irmos* della 5ª ode.

<sup>28</sup> *Irmos* della 3ª ode.

<sup>29</sup> *Irmos* della 8ª ode del canone della domenica, tono 1.

<sup>30</sup> Secondo un passo del Primo libro della *Historia tripartita* di TEODORO IL LETTORE (verso il 530), passo che sembra una interpolazione ulteriore (si veda DOBSCHÜTZ, I, pp. 186, 188, 269).

<sup>31</sup> N.P. KONDAKOV, *L'iconografia della Madre di Dio*, Sankt Peterburg 1914, I, *passim* e II, pp. 152-293.

<sup>32</sup> *Ibidem*, II, pp. 201ss.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 211s.

<sup>34</sup> Si festeggia il 9 giugno.

<sup>35</sup> Si festeggia il 3 maggio e il 15 agosto.

<sup>36</sup> Su questo tipo di icone si veda N.P. KONDAKOV, *L'iconografia della Madre di Dio*, Sankt Peterburg 1914, II, cap. 7.

<sup>37</sup> *Ibidem*, ill. pp. 199-202.

<sup>38</sup> Questa Annunciazione presenta una affinità quasi completa con l'icona riprodotta nella raccolta *Seminarium Kondakovianum*, I, Praha 1927, p. 215, dove le viene dedicato un articolo di N. BELJAEV. Lo sfondo architettonico, l'albero, persino le pieghe delle vesti sono identiche. Solo le proporzioni della Vergine e dell'arcangelo sono un poco differenti, poiché nella nostra icona le figure sono più snelle e allungate. L'autore dell'articolo, basandosi sull'analisi stilistica e iconografica e confrontando l'icona agli affreschi e alle miniature del Monte Athos, arriva a formulare l'ipotesi che essa sia stata dipinta da un artista cretese attivo al Monte Athos nella seconda metà del XVI secolo.

<sup>39</sup> V.N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, I, Moskva 1947-48, pp. 256s. [in russo].

<sup>40</sup> Da una preghiera alla santissima Madre di Dio.

<sup>41</sup> Questo termine è senza dubbio una traduzione del greco Ἐλεούσα, che significa Misericordiosa, ma il termine russo *Umilenie* (la «dolorosa gioia») possiede un significato più profondo e ricco dell'originale greco.

<sup>42</sup> V.N. LAZAREV, *L'arte di Novgorod*, Moskva-Leningrad 1947, p. 114 [in russo]. La citazione è tratta dall'edizione russa delle opere di sant'Isacco il Siro (Moskva 1858, p. 299).

<sup>43</sup> A.I. ANISIMOV, *L'icona della Madre di Dio di Vladimir*, Praha 1928, p. 32 [in russo].

<sup>44</sup> L'iconografia ortodossa conosce numerose icone della Vergine attribuite all'evangelista Luca. Ciò non significa affatto che queste icone siano state dipinte direttamente dalla mano dell'evangelista, ma che sono conformi a una tradizione da lui stabilita. In altri termini esse riproducono icone dipinte al suo tempo da san Luca. Per questo motivo le parole pronunciate dalla Madre di Dio alla vista dell'immagine dipinta dall'evangelista sono mantenute dalla Chiesa nelle celebrazioni liturgiche in onore di numerose icone della Vergine. La tradizione apostolica deve essere compresa qui nello stesso significato che le attribuiamo quando parliamo della liturgia apostolica o delle regole apostoliche. Queste ultime infatti risalgono agli apostoli non perché furono scritte dagli apostoli stessi, ma poiché esse derivano dagli apostoli la loro autorità ed il loro carattere.

<sup>45</sup> Stichirà della liturgia, tono 8, della festa di questa icona, celebrata il 26 agosto.

<sup>46</sup> L'icona della Madre di Dio di Vladimir è festeggiata tre volte all'anno e tutte queste date sono legate a una miracolosa liberazione di Mosca dai Tatars: il 26 agosto 1395; il 23 giugno 1480 e il 21 maggio 1521. Quest'ultima data commemora due avvenimenti: il restauro dell'icona nel 1514 con la partecipazione del metropolita iconografo Barlaam e la liberazione dai Tartari nel 1521.

<sup>47</sup> *La gloria della Madre di Dio*, Moskva 1904, p. 38 [in russo].

<sup>48</sup> Liturgia della festa.

<sup>49</sup> Si veda il catalogo dell'esposizione di Bruxelles-Parigi 1931. Attualmente si trova a Recklinghausen.

<sup>50</sup> Anzitutto nel luogo in cui l'icona era apparsa si costruì una piccola chiesa, fatta in un sol giorno (cosa che avveniva piuttosto comunemente nella Russia antica), e vi si collocò l'icona. La data della festa fu fissata per il giorno nel quale l'icona fu trovata, l'8 agosto (si veda il menologio – libro liturgico che contiene gli uffici e la vita dei santi, edito dal Sinodo russo nel 1898 – alla data dell'8 agosto).

<sup>51</sup> I. GRABAR' (*Storia dell'arte russa*, p. 81) riproduce una di queste icone con orientamento inverso rispetto alla nostra. Questa icona, dipinta da un allievo di Prokopij Ćirin, noto pittore della scuola di Stroganov, è datata al 1620 circa. Come la nostra icona, essa presenta un contorno dorato intorno alle forme, come è tipico di quell'epoca. Tuttavia, tanto nello stile quanto nei contenuti, essa è di gran lunga inferiore alla nostra icona, che è dipinta con molta più libertà, con forme più sobrie, toccate d'oro e di luce con leggerezza e nitore. Ciò consente di ipotizzare che la nostra icona datasse alla fine del XVI secolo.

<sup>52</sup> N. OKUNEV, in *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936 [in russo].

<sup>53</sup> 24 giugno, Vespri, tropari di sant'Andrea di Creta.

<sup>54</sup> 29 agosto, Vespri, tropari di san Germano di Costantinopoli.

<sup>55</sup> Ufficio di san Michele.

<sup>56</sup> Canone delle Potenze celesti, tono 2. Mattutino di san Michele, tono 5.

<sup>57</sup> *Ibidem*, tono 8.

<sup>58</sup> Mattutino del lunedì, tono 1.

<sup>59</sup> PG 3, coll. 120-340.

<sup>60</sup> Mattutino di san Michele.

<sup>61</sup> I. GRABAR', *I problemi di restauro*, Moskva 1926, p. 109 [in russo].

<sup>62</sup> CORSEN, *Monarch. Prologe*, in *Texte und Untersuchungen*, XV, 1.

<sup>63</sup> Un'icona di san Luca, molto vicina alla nostra per composizione e per stile, è pubblicata in I. GRABAR', *Storia dell'arte russa*, VI, p. 255. È attribuita alla scuola di Novgorod (XV secolo).

<sup>64</sup> Nel frammento dell'Ipotiposi citato da EUSEBIO, *Hist. Eccl.* VI, 14 in PG 20, col. 552b. SANT'IRENEO, *Adv. Haer.* III, 1, in PG 7, col. 845.

<sup>65</sup> *Prologo del commento sul Vangelo di san Giovanni*, sez. 6 in PG 14, coll. 29-32.

<sup>66</sup> BOLLAND., AASS, 1 aprile, p. 818. Un apocrifo, la *Historia Prochori, Christi discipuli, de vita B. Iohannis apostoli*, fu pubblicata nella *Magna Bibl. Patrum*, Köln 1618.

<sup>67</sup> *Adv. Haer.*, II, II, 8 in PG 7, coll. 880-885.

<sup>68</sup> SAN BASILIO, *Omelia* 8, in PG 31, col. 305 (si veda anche 1 Cor 4,15).

<sup>69</sup> V.N. LAZAREV, *Icone bizantine dei secoli XIV e XV*, in «The Burlington Magazine», 1937, p. 256. Le prime parole dell'iscrizione sono cancellate. Si può tuttavia leggere: ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ Ο ΠΑΛΑΜΑΣ (Arcivescovo Gregorio di Tessalonica, Palamas).

<sup>70</sup> Vespri della seconda domenica di Quaresima, stichira del tono 2.

<sup>71</sup> Si suppone che san Nicola sia nato nella città di Patara in Licia, nella parte meridionale dell'Asia Minore, verso il 280 (vedi G. DEBOL'SKIJ, *La liturgia della Chiesa ortodossa d'Oriente giorno per giorno*, I, Sankt Peterburg 1901 [in russo]). Secondo alcuni morì il 6 dicembre 341, secondo altri fra il 345 ed il 352 (SERGIUS, *Annus ecclesiasticus graecoslavicus*). È commemorato il giorno della sua morte e il 9 maggio in memoria della traslazione delle sue reliquie da Myra a Bari, avvenuta nel 1087.

<sup>72</sup> Canone in onore del santo, tropario del catisma, tono 8.

<sup>73</sup> Menologio, 6 dicembre. «La vita di san Nicola fu scritta, si suppone, non più tardi del V secolo» (SERGIUS, *Annus ecclesiasticus...*).

<sup>74</sup> Nel 325 san Nicola fu uno dei trecentodiciotto vescovi che presero parte al primo concilio ecumenico.

<sup>75</sup> La vita di san Nicola (menologio, 6 dicembre).

<sup>76</sup> In altre icone l'uomo salvato si chiama Dimitrios, ma si tratta probabilmente di un altro miracolo.

<sup>77</sup> San Basilio il Grande, arcivescovo di Cesarea in Cappadocia, Padre e Dottore della Chiesa, morì nel 379. Viene commemorato il 1 gennaio. San Giorgio megalomartire, nato in Cappadocia, fu elevato da Diocleziano al-

l'alta dignità di *comes* e capo dell'esercito. Fu martirizzato per ordine dell'imperatore nel 303. Lo si festeggia il 23 aprile (vedi il menologio del mese di aprile).

<sup>78</sup> SAN SIMEONE DI TESSALONICA, *De sacro templo*, cap. 23, in PG 155.

<sup>79</sup> Citato da J.J. DMITREVSĖKIJ, *Spiegazione della divina liturgia*, Sankt Peterburg 1897 [in russo].

<sup>80</sup> Quanto detto vale soltanto per il registro della *Deesis* e non per l'ordine sottostante, detto locale, dell'iconostasi, dove san Giorgio e gli altri martiri possono essere rappresentati nella loro dignità militare e dunque armati.

<sup>81</sup> La memoria di san Sergio si festeggia il giorno della sua morte, il 25 settembre, e il giorno nel quale furono scoperte le sue reliquie, il 5 luglio.

<sup>82</sup> I rapporti con gli animali selvatici caratterizzano molte vite dei santi ortodossi e il significato di questi rapporti è sempre il medesimo. Il discepolo e biografo di san Sergio, Epifanio, parlando dell'obbedienza che gli animali selvatici mostravano verso il santo, scriveva: «e che nessuno se ne stupisca, poiché sappiamo con certezza che, quando Dio dimora in un uomo e lo Spirito Santo abita in lui, tutto gli è sottomesso, come succedeva ad Adamo prima che egli infrangesse il comandamento di Dio».

<sup>83</sup> *Philotheos Historia*, cap. 26, in PG 82, coll. 1464-1484.

<sup>84</sup> *Ibidem*, col. 1484bc.

<sup>85</sup> Pubblicata da M. LIETZMANN, *Das Leben des hl. Symeons Stylites*, Leipzig 1908. Si veda inoltre H. DELAHAYE, *Les Saints stylites*, Bruxelles 1923.

<sup>86</sup> MGH, SS, *Rerum Merov.*, III, 226, cap. 27.

<sup>87</sup> Secondo A. XYGGIOPOULOS, *Catalogo delle icone del museo Benaki*, Athena 1936, p. 10.

<sup>88</sup> SERGIUS, *Annus ecclesiasticus graecoslavicus*, II, parte I.

<sup>89</sup> Vedi la vita di santa Parasceve nel menologio di ottobre.

<sup>90</sup> L'icona è stata ripulita nel 1945. Si può valutare il suo stato precedente sulla base del quadrato lasciato non pulito sul bordo inferiore destro. Fenomeno raro, persino per il XVI secolo, l'icona non ha subito alcun ritocco, né prima né dopo la pulitura.

<sup>91</sup> Si confronti la prima pericope dell'ufficio liturgico della santa con Is 43,10 (Bibbia dei Settanta).

<sup>92</sup> Si confronti il tropario del santo.

<sup>93</sup> «Questo nome non si riscontra nelle fonti scritte; ciò dimostra con evidenza come l'iconografia conoscesse tradizioni esterne a quelle delle fonti letterarie» (N.P. KONDAKOV, *L'icona russa*, parte I, 3, p. 135, nota [in russo]).

<sup>94</sup> Si veda la vita del santo, nel menologio, alla data del 23 aprile.

<sup>95</sup> In numerose icone, per esempio greche e copte, viene rappresentato simultaneamente un altro miracolo di san Giorgio, ugualmente postumo (o piuttosto uno di tre miracoli analoghi): quello della liberazione, in seguito alle suppliche dei suoi genitori, di un fanciullo fatto prigioniero dagli Agariani. La rappresentazione segue il racconto del giovane: «ho riempito di vino questa coppa per offrirla al principe e sono stato rapito da un uomo di aspetto raggianti, che montava un cavallo; egli mi ha fatto salire sul suo cavallo e io tenevo con una mano la coppa e con l'altra la sua cintura. E mi sono ritrovato qui...», vale a dire presso i suoi genitori, il giorno della festa di san Giorgio (anche in questo caso si veda la vita del santo, nel menologio, alla data del 23 aprile).

<sup>96</sup> Talvolta viene rappresentato il Cristo stesso.

<sup>97</sup> SAN DIONIGI L'AREOPAGITA, *De coelesti ierarchia*, XV, 8; tr. franc., prefazione e note a cura di M. DE GANDILLAC, Paris 1943, p. 242.

<sup>98</sup> La festa del profeta Elia si celebra il 20 luglio.

<sup>99</sup> SAN BASILIO, *Omelia* 8, in PG 31, coll. 317d-320a.

<sup>100</sup> *Da Der Sinn der Ikonen*, Bern 1952.

<sup>101</sup> EPIFANIO MONACO, *Sermone sulla vita della Madre di Dio*, in PG 120, col. 189.

<sup>102</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia del Natale* (396), in PG 49, col. 354; SAN CIRILLO DI ALESSANDRIA, *Commento al profeta Michea*, in PG 71, col. 713.

<sup>103</sup> SAN SOFRONIO, *Le odi di Anacreonte*, XX, in PG 87, col. 3821.

<sup>104</sup> PROCOPIO, *De aedificiis*, I, 3 (ed. Bonn, II, p. 185).

<sup>105</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthodoxa*, libro III, cap. 12, in PG 94, coll. 1029-1032.

- <sup>106</sup> SAN CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi*, IV, 10, in PG 33, col. 469.
- <sup>107</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia* 85, 1, in PG 59, col. 461.
- <sup>108</sup> RUFINO, *Historia ecclesiastica*, I, 8, in PL 21, coll. 476-477; PAOLINO DA NOLA, *Epistola* XXXII, 5, in PL 61, coll. 328-329.
- <sup>109</sup> *Itinerarium Aetheriae*, 48-49, in «Sources Chrétiennes», Paris 1948, pp. 262-266 (nuova ed. 1997, pp. 317ss.).
- <sup>110</sup> ALESSANDRO MONACO, *Sulla scoperta della santa croce*, in PG 87, col. 4072a.
- <sup>111</sup> *Chronicon pasquale*, in PG 96, col. 988.
- <sup>112</sup> NICEFORO DI COSTANTINOPOLI, *Historia syntomos*, in PG 100, col. 913a.
- <sup>113</sup> Vespri, stichirà, tono 5.
- <sup>114</sup> Vespri, stichirà, toni 2 e 4.
- <sup>115</sup> Mattutino, tono 8.
- <sup>116</sup> *Kondakion*, tono 4. Universale.
- <sup>117</sup> Mattutino, stichirà del tono 8; canone, tono 6.
- <sup>118</sup> BOLLAND., AASS, Mai, VI, 4-11, in PG 3, coll. 627-888 (racconto dell'apparizione coll. 848-849).
- <sup>119</sup> Mattutino, stichirà del tono 8.
- <sup>120</sup> *Kondakion*, tono 3.
- <sup>121</sup> Mattutino, tono 6.
- <sup>122</sup> *Cantico dei Cantici*; Rabba 8, in H.L. STRACK, P. BILLERBECK, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch*, II, p. 133.
- <sup>123</sup> ORIGENE, *Sul salmo* 117, in PG 12, col. 1581.
- <sup>124</sup> SAN GREGORIO DI NISSA, *Commento al Cantico dei Cantici*, in PG 44, coll. 768a e 772a.
- <sup>125</sup> Secondo un manuale di iconografia pubblicato a Novgorod nel XVI secolo, sette vergini dovevano precedere Gioacchino e Anna, mentre le altre rimanevano dietro di loro.
- <sup>126</sup> Su questi piccoli recipienti venivano rappresentati gli avvenimenti evangelici che erano avvenuti nel luogo nel quale le ampole erano fabbricate. Eusebio di Cesarea racconta, nella sua *Historia ecclesiastica*, che nel luogo della Natività Costantino aveva fatto costruire una chiesa la cui cripta era formata dalla grotta di Betlemme. In quel luogo la scena della Natività veniva rappresentata sulle ampole, secondo gli archeologi, con la massima esattezza storica possibile; questa scena è alla base dell'iconografia di questa festa.
- <sup>127</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 38. *Sulla Natività*, in PG 36, col. 316b.
- <sup>128</sup> I Vangeli non parlano della grotta; noi la conosciamo attraverso la tradizione. Le più antiche testimonianze scritte su questo aspetto datano al II secolo. San Giustino il Filosofo, nel suo *Dialogo con Trifone* (vv. 155-60), citando il Vangelo di Matteo aggiunge: «Poiché Giuseppe non trovò posto in città, si rifugiò in una grotta non lontano da Betlemme».
- <sup>129</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 38. *Sulla Natività*, in PG 36, col. 332a.
- <sup>130</sup> Editto da A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig 1908, II, S. 47.
- <sup>131</sup> L'angelo che guida i magi tenendo in mano una stella compare in Notre-Dame a Parigi, nel recinto del coro del XIV secolo. Questa immagine si basa probabilmente sui commenti di san Giovanni Crisostomo e di Teofilatto di Bulgaria (morto nel 1085), secondo i quali la stella che guidava i magi non era una stella comune, ma una precisa potenza angelica che aveva assunto l'aspetto di una stella.
- <sup>132</sup> Menologio del 26 dicembre; si veda anche il Vangelo apocrifto dello Pseudo-Matteo, cap. 23.
- <sup>133</sup> Liturgia della festa, ode del canone, tono 8, opera di sant'Andrea di Creta. Si veda anche il Protovangelo di Giacomo, cap. 22.
- <sup>134</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia* 20, 2, in PG 59, col. 126.
- <sup>135</sup> Un'icona della Natività di Cristo molto vicina alla nostra per epoca e stile si trova nella chiesa dei vecchio-credenti presso il cimitero Rogožka a Mosca (riprodotta in *Foto delle icone antiche nella chiesa dei vecchio-credenti del cimitero di Rogožka a Mosca*, Moskva 1913 [in russo]). Attribuita alla scuola Stroganov, essa comprende le medesime quindici scene, disposte allo stesso modo. La composizione della nostra icona è tuttavia più densa. Nell'icona dei vecchi-credenti non c'è l'angelo nella parte superiore, ma una grande stella di forma complessa. Non compaiono i ranghi di teste degli Innocenti, i soldati sono meno numerosi e le loro posture, così come

quella della Madre di Dio, sono più ricercate. Si riscontrano differenze anche nell'architettura. Per il resto le due opere sono simili, anche nella gamma cromatica.

<sup>136</sup> P. MURATOFF, *Trente-cinq primitifs russes*, cit..

<sup>137</sup> Ore reali, Terza, tropario del tono 4.

<sup>138</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 39, 16, in PG 36, col. 353.

<sup>139</sup> Questa icona festiva è la sola relativa a una festa nella quale lo Spirito Santo debba essere rappresentato sotto forma di colomba. Riguardo alle altre icone, per esempio quella della Pentecoste e particolarmente quella dell'Annunciazione dove questa immagine si diffonde nel XVII secolo, il grande concilio di Mosca del 1667 spiega: «Lo Spirito Santo non è per sua natura una colomba, ma Dio. Al Giordano, al momento del Battesimo di Cristo, lo Spirito Santo apparve sotto forma di colomba e per questo motivo è bene rappresentare solo in questo caso lo Spirito Santo come colomba. Negli altri casi, coloro che hanno lo spirito non rappresentano lo Spirito Santo sotto forma di colomba. Esso apparve sul Tabor sotto forma di nube, e altrove in maniera ancora diversa» (*Atti del concilio moscovita 1666-1667*, Moskva 1893, p. 23 [in russo]).

<sup>140</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthod.*, libro III, cap. 16, in PG 94.

<sup>141</sup> *Ibidem*, libro IV, cap. 9 (*Della fede e del battesimo*). Per questo motivo, contrariamente alle norme del cattolicesimo romano, nella Chiesa ortodossa il battezzato viene fatto immergere nell'acqua con tutto il corpo.

<sup>142</sup> Nei primi secoli del cristianesimo, l'età di un uomo era spesso computata non a partire dal giorno della sua nascita naturale, ma da quello della sua nascita nella grazia, cioè dal battesimo. Per questo motivo numerosi epitaffi cristiani nelle catacombe ricordano l'età di un bambino, mentre la tomba è quella di un adulto.

<sup>143</sup> Canone della festa, ode 8. Mattutino della vigilia.

<sup>144</sup> *Ibidem*, ode 9.

<sup>145</sup> Compieta della festa, tropario del tono 4.

<sup>146</sup> SAN DIONIGI L'AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, II, 5 e 7; tr. franc., prefazione e note a cura di M. DE GANDILLAC, Paris 1943, pp. 254s.

<sup>147</sup> Stichirà della litia, tono 4.

<sup>148</sup> Tropario del tono 7. Grandi Ore della Teofania, Nona.

<sup>149</sup> Nell'iconografia, il rispetto per tutto ciò che è sacro è tradotto pittoricamente ricoprendo le mani dei personaggi che recano oggetti sacri (come i vescovi che tengono i libri dei Vangeli, o gli angeli con gli strumenti della Passione del Signore). Questa immagine si fonda su un uso orientale ammesso anche presso la corte imperiale di Bisanzio: gli oggetti donati all'imperatore o da lui ricevuti erano portati da mani ricoperte in segno di venerazione.

<sup>150</sup> *Itinerarium Aetherae*, c. 26, in «Sources Chrétiennes», n. 21, p. 206.

<sup>151</sup> *Theophanis Chronographia*, a 534, Bonn 1839-1841, III, p. 345.

<sup>152</sup> N.V. POKROVSKIJ, *Il Vangelo nei monumenti iconografici, in particolare a Bisanzio e in Russia*, Sankt Peterburg 1892, p. 108 [in russo].

<sup>153</sup> Si veda ad esempio SCHÖTTGEN, *Horae hebr. und Talmud*, Dresden und Leipzig, 1733.

<sup>154</sup> EUTICHIO DI ALESSANDRIA (X secolo), *Annali* [in arabo], tradotto in MIGNE, PG 111, col. 974.

<sup>155</sup> Accanto all'icona dell'Annunciazione, esiste un'immagine che viene chiamata «Pre-Annunciazione». Secondo la tradizione, parimenti riferita dai testi apocrifi e commentata nella letteratura patristica, l'angelo ebbe inizialmente a manifestarsi alla Vergine Maria in modo invisibile, in una sorgente o in un pozzo. Allorché, spaventata, ella fece ritorno a casa, l'angelo le apparve nuovamente in forma umana. Rare sono le rappresentazioni della «Pre-Annunciazione»; essa compare soprattutto nelle icone che descrivono in modo dettagliato la vita della Madre di Dio.

<sup>156</sup> Descrizione di Nicola Mesarita. A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig 1908, II, p. 45.

<sup>157</sup> In molte icone dell'Annunciazione, l'angelo è raffigurato come se fosse ancora in volo. Anche se i piedi posano a terra, una delle ali è sollevata; questo particolare è anche simbolico della figura del messaggero. Questo simbolo è ricordato anche nell'ufficio della festa quando il diacono, che secondo l'interpretazione di san Giovanni Crisostomo rappresenta un angelo, alza la sua stola con la destra più volte, chiamando i fedeli alla preghiera. Ma se nell'Annunciazione il volo dell'angelo è diretto dal cielo verso la terra, nell'ufficio divino il diacono invita i fedeli a elevarsi insieme con lui nella preghiera.



- <sup>158</sup> Descrizione di Nicola Mesarita. Si veda l'Annunciazione sull'iconostasi, nel capitolo relativo.
- <sup>159</sup> FILARETE DI MOSCA, *Sermone* 23 (giorno dell'Annunciazione), Moskva 1874.
- <sup>160</sup> Canone della festa, ode 4.
- <sup>161</sup> SERGIO, patriarca di Mosca, *La Risurrezione di Cristo e la risurrezione di Lazzaro*, in «Rivista del patriarcato di Mosca», 14-27 aprile 1933 [in russo].
- <sup>162</sup> Poiché l'asino non è conosciuto in molte regioni della Russia, spesso nelle icone russe al posto dell'asino troviamo un cavallo.
- <sup>163</sup> Fatta eccezione per alcuni casi molto rari.
- <sup>164</sup> Questo ruolo dei bimbi è sottolineato nelle rappresentazioni tardoantiche dell'Entrata in Gerusalemme, come nelle illustrazioni del Vangelo di Rossano (vi secolo), dove l'iconografia di questa festa è già completa; ancora prima ritroviamo lo stesso elemento su alcuni sarcofagi lateranensi, la cui composizione è però più semplice. Si veda al proposito R. GARUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, Prato 1879, pp. CCCXIII, 4 e CCCIV, 5.
- <sup>165</sup> Questo ruolo è ricordato anche nel vangelo apocrifo di Nicodemo.
- <sup>166</sup> L'inizio della terza paremia della festa (Zc 9,9-15). La prima paremia è: Gen 49,1-2 e 8-12; la seconda è la profezia di Sofonia (3,14-19).
- <sup>167</sup> Per questo la Chiesa, benedicendo in questo giorno dei ramoscelli (dove il nome di domenica delle Palme), invita i fedeli ad accogliere il Signore che va verso il sacrificio non come lo accoglievano gli ebrei, ma «tenendo come i bambini i segni della Sua vittoria».
- <sup>168</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Orazione* 45, n. 28, in PG 36, col. 661c: ἐδεῖθμεν θεοῦ σαρκωμένου καὶ νεκρωμένου.
- <sup>169</sup> SANT'ATANASIO, *Sull'incarnazione*, 20, in PG 25, coll. 132bc.
- <sup>170</sup> Sull'ora del Signore si veda L. BOUYER, *Le Mystère pascal*, Paris 1945, pp. 71-78; tr. it. Firenze 1955.
- <sup>171</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *De cruce et latrone*, omelia 11, in PG 49, col. 413.
- <sup>172</sup> G. MILLET, *Les Iconoclastes et la Croix*, in «Bulletin de Correspondance hellénique», xxxiv, 1910, pp. 96-110.
- <sup>173</sup> PRUDENZIO, *Dittochaeum*, in PL 60, col. 108.
- <sup>174</sup> Dal greco κολοκός, tronco: si tratta della tunica a maniche cortissime portata dai romani in età repubblicana e adottata poi da vescovi e monaci.
- <sup>175</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia* 87, in PG 57-58, coll. 769-774.
- <sup>176</sup> G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 426.
- <sup>177</sup> HEFELE-LECLERQ, *Histoire des Conciles*, IV, 2, p. 1106.
- <sup>178</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia* 85, su san Giovanni, 1, in PG 59, col. 459.
- <sup>179</sup> Ancora nel XIII secolo papa Innocenzo III la raccomanda in un sermone: *Sermo in communi de uno martyre*, IV, in PL 217, col. 612b.
- <sup>180</sup> SANT'ATANASIO, *Sull'incarnazione*, col. 25, in PG 25, coll. 140ac; SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *De cruce et latrone*, *Omelia* 11, in PG 49, coll. 408-409.
- <sup>181</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 45, sulla Pasqua, 2, in PG 36, coll. 426bc.
- <sup>182</sup> Simili rappresentazioni si ritrovano nelle catacombe romane a partire dal II secolo, per esempio in quelle di Priscilla e di Callisto.
- <sup>183</sup> K. WEITZMANN, *Byzantine Art and Scholarship in America*, in «American Journal of Archeology», II, 4, 1947.
- <sup>184</sup> Il tema iconografico del Cristo che risorge, sebbene di origine bizantina, si incontra solo in alcune miniature, e anche qui molto raramente. Ne è un esempio il salterio greco di Chludov, del IX secolo, dove esso illustra il Sal 10,12: «Sorgi Signore, alza la tua mano». Esso apparve nell'arte sacra russa all'inizio del periodo della sua decadenza (alla fine cioè del XVI secolo), per influenza dell'arte religiosa dell'Occidente, dove conobbe grande fortuna nel Rinascimento. Va tuttavia notato che la miniatura del salterio di Chludov è affine alle immagini occidentali solo per il contenuto, ma non per la forma. Quanto agli iconografi russi, sembra che essi si siano adattati con difficoltà ad adottare una contraddizione così palese con il testo evangelico. Fatta salva qualche rara eccezione, tali rappresentazioni hanno un tono ben più modesto di quelle dell'arte religiosa occidentale: il Cristo vi è rappresentato vestito come nella Discesa agli inferi; i soldati sono assenti, oppure dormono. Ricontriamo questo soggetto soprattutto nelle icone pasquali composite, che comprendono una serie di rappresentazioni at-

tinenti alla Resurrezione, oppure nelle icone della Discesa agli inferi in qualità di immagini di complemento.

<sup>185</sup> SERGIO, patriarca di Mosca e di tutta la Russia, *La Risurrezione di Cristo e la risurrezione di Lazzaro*, in «Rivista del patriarcato di Mosca», 10, 1952, p. 16.

<sup>186</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthodoxa*, III, 27, in PG 94, I, col. 1097a.

<sup>187</sup> Il Vangelo apocrito di Nicodemo contiene una bellissima descrizione di questa scena.

<sup>188</sup> SAN GIOVANNI DAMASCENO, *De fide orthodoxa*, III, 29, in PG 94, I, col. 1101a.

<sup>189</sup> SERGIO, patriarca di Mosca, *La Risurrezione...*, cit.

<sup>190</sup> Più tardi, nel XVII secolo, a questa composizione se ne aggiunse un'altra, ugualmente antica, quella dell'apparizione di Cristo alla Maddalena, fondendo le due immagini. Ciò fu probabilmente in rapporto con la diffusione delle immagini occidentali del Cristo resuscitato. Tenendo conto della necessità di vedere il Signore resuscitato, gli iconografi trovano una possibilità di rappresentarlo senza entrare in contraddizione con il racconto evangelico. Nella medesima composizione vengono raffigurati due momenti diversi: le mirofore che si trovano più vicino al sepolcro ascoltano le parole dell'angelo, mentre Maria Maddalena si volge e vede il Cristo rappresentato al centro dell'icona, fra le rocce. La Maddalena aveva scambiato Cristo per un uomo qualunque, il giardinere: così nell'icona la sua condizione trasfigurata non è rappresentata in alcun modo e le sue vesti sono le medesime con le quali Egli è rappresentato prima della Resurrezione.

<sup>191</sup> In russo questo giorno porta un nome che significa «resurrezione».

<sup>192</sup> TERTULLIANO, *De idolatria*, cap. XIV, in PL I, coll. 682-683.

<sup>193</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 44, 5, in PG 36, col. 12c.

<sup>194</sup> Ms. Gr. 74, f. 98; XI o inizi del XII secolo.

<sup>195</sup> *Automelon* del tono 1 e ode 8 del Canone di Andrea di Creta, in PG 97, col. 1432a.

<sup>196</sup> Mt 28,18-20; Mc 16,15-19; Lc 24,46-51; At 1,4-11.

<sup>197</sup> La liturgia della festa, le cui paremie sono delle profezie sulla Chiesa (per esempio Is 2,2-3), sottolinea continuamente questo legame fra l'ascensione della carne umana deificata del Cristo e la Pentecoste futura, premessa per la deificazione dell'uomo attraverso la discesa dello Spirito Santo.

<sup>198</sup> SAN LEONE MAGNO, *Omelia* 73, prima omelia sull'Ascensione, in PL 54, col. 396.

<sup>199</sup> SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia sugli Atti degli Apostoli*, 2, 3, in PG 60, col. 30.

<sup>200</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 41, sulla Pentecoste, 5, in PG 36, col. 436.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> L'altare e le querce che si trovavano in questo luogo furono distrutti per ordine di Costantino e al loro posto fu costruita una basilica cristiana.

<sup>203</sup> Per esempio SAN CIRILLO DI ALESSANDRIA nella sua *Prima omelia contro Giuliano l'Apostata*, in PG 76, col. 532.

<sup>204</sup> Ad esempio SANT'AMBROGIO DI MILANO nel *De excessu fratris sui Satyri*, libro II, in PL 16, col. 1342; SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Sul libro della Genesi*, 42, in PG 54, col. 387. San Giovanni Damasceno, citando Eusebio di Cesarea, dice: «Coloro che sono stati ospitati da Abramo sono rappresentati a tavola, seduti ai due lati; al centro il più forte, colui che è superiore. Colui che ci viene mostrato nel mezzo è il Signore, il nostro stesso Salvatore» (*Terzo trattato in difesa delle sante icone*).

<sup>205</sup> La rappresentazione di Dio Padre come vegliardo, con il Bambin Gesù sulle ginocchia e lo Spirito Santo in forma di colomba tra di loro, o su un disco fra le mani del Cristo, sebbene venga definita «Paternità» è in realtà un'immagine della Trinità, dal momento che si sforza di rappresentare le tre Persone divine. A questo proposito, seppure senza analizzare questa immagine, è necessario chiarire alcuni punti. Questo soggetto ha fatto la sua comparsa a Bisanzio; il più antico esempio noto è una miniatura in un codice che contiene l'opera di san Giovanni Climaco: si tratta di un manoscritto greco dell'XI secolo conservato alla Biblioteca Vaticana (ms. 394, f. 7). Più tardi l'immagine passò in Occidente dove fu intesa come rappresentazione della Santa Trinità; vi si volle vedere una visualizzazione della dottrina del *Filioque*. Di qui questo soggetto è passato in Russia, probabilmente verso il XV secolo. Nell'iconografia russa esso ha segnato l'inizio dei fraintendimenti che poi si perpetuarono sotto l'influenza occidentale. Questa immagine è stata proibita dal grande concilio di Mosca del 1667, con queste parole: «È assolutamente assurdo e sconveniente dipingere sulle icone il Signore Sabaoth (cioè il Padre) con la barba bianca, il Figlio unigenito in seno e la colomba fra di loro, poiché il Padre non possiede un corpo

terreno e il Figlio non è nato dal Padre nella carne prima dei secoli. Se il profeta Davide dice: 'dal mio seno io ti ho generato prima della stella del mattino', questa generazione non è carnale, ma ineffabile e inconcepibile. Cristo stesso ha detto nel santo Vangelo: 'nessuno conosce il Padre se non il Figlio'. È dunque bene concepire soltanto nello spirito questa generazione del Figlio unigenito dal Padre prima dei secoli, ma non è conveniente dipingerla con immagini e ciò è impossibile» (*Atti del concilio moscovita degli anni 1666-1667*, Moskva 1893, cap. 44, *Gli iconografi e il Signore Saboth* [in russo]). L'iconografia di questa immagine, ispirata a quella della Madre di Dio, e il nome di «Paternità» testimoniano che siamo di fronte a un tentativo di rappresentare, a completamento della natività umana della Madre, quella divina e fuori dal tempo del Padre. E tuttavia questa indicibile generazione introduce un principio antropomorfo nella Trinità poiché, essendo raffigurata a immagine della natività umana della Vergine, rappresenta il Figlio nel seno del Padre. Per questo motivo il concilio condanna questa immagine in quanto invenzione che non corrisponde né alla dottrina della Chiesa ortodossa, né ad alcuna realtà storica (per la rappresentazione dello Spirito Santo sotto forma di colomba, si veda la nota 138, di commento all'icona della Teofania).

Inoltre nel XVI secolo apparve in Russia un altro tipo iconografico, ugualmente di fantasia e di origine occidentale, che viene chiamato «divinità triipostatica». Vengono rappresentati Dio Padre e il Cristo assisi fianco a fianco, con una colomba in mezzo al loro. Si tratta dunque, anche in questo caso, di un tentativo di rappresentare l'Eterno Padre e lo Spirito Santo attraverso immagini concrete.

<sup>206</sup> M. ALPATOV, *Andrej Rublëv*, Moskva-Leningrad 1943, p. 19 [in russo].

<sup>207</sup> SAN DIONIGI L'AREOPAGITA, *Des noms divins*, cap. IX, par. 9. Tr. franc., prefazione e note di A. DE GANDILLAC, Paris 1943, p. 16.

<sup>208</sup> Vi sono, nella rappresentazione degli angeli, alcuni dettagli fuori luogo, se non addirittura degli errori manifesti. Sia prima sia dopo Rublëv, per esempio, l'angelo che si trova al centro, che gli iconografi hanno sempre interpretato come rappresentazione della seconda Persona della Trinità, veniva distinto dagli altri due per mezzo di una croce inserita nell'aureola, dell'iscrizione IC XC (Gesù Cristo) e di un filatterio in luogo del bastone da pellegrino. Per sanare questo errore e forse, specie in Russia, per contrastare l'eresia dei giudaizzanti che negavano la dottrina trinitaria ortodossa, tutti e tre gli angeli vennero allora rappresentati, seppure raramente, con il nimbo crucifero. Ora, anche se si può giustificare il desiderio di precisare che l'angelo nel mezzo è il Figlio di Dio, ciò rappresenta comunque un errore, poiché il nome del Dio fatto uomo è applicato in questo caso a un'immagine che non è la sua rappresentazione diretta e concreta. «Quando il Verbo si fece carne, Egli fu [...] chiamato Gesù Cristo», dice san Giovanni Damasceno (*De fide orthodoxa*, libro IV, cap. VI, in PG 94, I, coll. 1112bc). Quanto ai tre nimbi cruciferi, essi stanno a significare che gli attributi della passione di Cristo sono trasferiti alle altre Persone della Trinità, alle quali viene così attribuita una partecipazione diretta nella specifica economia della seconda Persona. La questione delle iscrizioni e dei nimbi cruciferi fu posta dallo zar Ivan il Terribile al concilio di Mosca del 1551, detto «dei cento capitoli». In tale concilio si deliberò che convenisse dipingere questa icona al modo degli iconografi antichi e di Andrej Rublëv, cioè senza croce e «con l'iscrizione Santa Trinità». Si raccomandava anche di non aggiungere nulla secondo la propria immaginazione (N.V. POKROVSKIJ, *Saggi sui monumenti dell'arte e dell'iconografia cristiana*, Sankt Peterburg 1900, p. 289 [in russo]).

<sup>209</sup> SAN DIONIGI L'AREOPAGITA, *De coelesti hierarchie*, XV, 7 (tr. russa, Sankt Peterburg, p. 242).

<sup>210</sup> M. ALPATOV, *Andrej Rublëv*, cit.

<sup>211</sup> N.P. KONDAKOV, *L'icona russa*, parte IV, 2, Praha 1933 [in russo].

<sup>212</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 41, per la Pentecoste, in PG 36, col. 436.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Ibidem*, SAN GREGORIO DI NISSA, *Elogio del martire santo Stefano*.

<sup>215</sup> ARCIVESCOVO ANTONIJ, *Opere complete*, II, pp. 75s. [in russo].

<sup>216</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelia* 41, per la Pentecoste, in PG 36.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> N.V. POKROVSKIJ, *Il Vangelo nei monumenti iconografici...*, Sankt Peterburg 1892, p. 463 [in russo].

<sup>219</sup> L'icona è descritta dettagliatamente in P. MURATOFF, *Trente-cinque primitifs russes*, cit.

<sup>220</sup> *Da Der Sinn der Ikonen*, Bern 1952.

<sup>221</sup> SAN GREGORIO DI NAZIANZO, *Sermone* 40, sul Battesimo, in PG 36, col. 365.

- 222 SAN GIOVANNI DAMASCENO, *Omelia sulla Trasfigurazione*, in PG 96, col. 552.
- 223 *Ibidem*, col. 560.
- 224 *Ibidem*, col. 565.
- 225 SANT'IRENEO DI LIONE, *Adv. Haer.*, IV, 20, 2 e 9, in PG 7, coll. 1033 e 1039.
- 226 FILARETE DI MOSCA, *Sermone 120* (1820), in *Opere*, 1, 1873, 97ss. [in russo].
- 227 SAN GREGORIO PALAMAS, *Contro Akindynos*, PG 150, col. 823.
- 228 *Ibidem*, IV, 20; col. 818.
- 229 *Ibidem*, VII, 8; col. 826.
- 230 SAN GREGORIO PALAMAS, *Omelia 35*, in PG 151, col. 448.
- 231 SAN GREGORIO PALAMAS, *Omelia 34*, in PG 151, col. 429a. Sulla teologia della Trasfigurazione in san Gregorio Palamas si veda R.P. BASILE KRIVOCHÉINE, *The ascetical and theological Teaching of Gregory Palamas*, in «The Eastern Churches Quarterly», III, 1938.
- 232 Fil 2,6-7. Si veda anche San Leone Magno, *Sermone 51*, in PL 54, col. 312c.
- 233 SAN GREGORIO PALAMAS, *Omelia 34*, in PG 151, coll. 425cd. Si veda il confronto fra la teofania trinitaria del Battesimo di Cristo e quella della Trasfigurazione.
- 234 SAN GREGORIO PALAMAS, *Omelia 35*, in PG 151, coll. 444-445.
- 235 NICEFORO CALLISTO, *Historia ecclesiastica*, I, VIII, c. 30, in PG 146, col. 1130.
- 236 Un'antica ipotesi (ORIGENE, *Comm. in Ps.* 88, 13, in PG 12, col. 1548), poi divenuta comune, identifica l'«alto monte» della Trasfigurazione con il monte Tabor. I dati scritturistici tuttavia fanno pensare piuttosto all'Hermon.
- 237 PÈRE BARNABÉ D'ALSACE, *Le Mont Thabor*, Paris 1900, pp. 58-61, 133-154.
- 238 SAN GIOVANNI DAMASCENO, in PG 96, coll. 848-852.
- 239 Per una curiosa coincidenza, in seguito la Chiesa ortodossa ha consacrato questo giorno alla memoria di san Gregorio Palamas.
- 240 Mons. BATIFFOL, *Histoire du Bréviaire romain*, III ed., p. 163.
- 241 SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia 56*, su san Matteo, in PG 58, coll. 552-553.
- 242 A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins*, Leipzig 1908, II, pp. 32-37.
- 243 SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelia 56*, su san Matteo, in PG 58, coll. 550-551.
- 244 SAN BASILIO, *Omelia sul salmo XLIV*, 5, in PG 29, col. 400.
- 245 SANT'IRENEO, in PG 7, col. 1120; SANT'ANASTASIO, in PG 25, col. 192; SAN GREGORIO DI NAZIANZO, in PG 37, col. 465; SAN GREGORIO DI NISSA, in PG 45, col. 65, e altri Padri della Chiesa.
- 246 SAN GREGORIO DI TOURS, *De gloria martyrum, Miracula* I, 4 e 9, in PL 71, coll. 708 e 713.
- 247 NICEFORO CALLISTO, *Historia Ecclesiastica*, I, XVII, c. 28, in PG 147, col. 292.
- 248 DOM CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, 1, 2990-2994.
- 249 S. AMIRANASHVILI, *Storia dell'arte georgiana*, Moskva 1950, p. 128 [in russo].
- 250 Vedi PG 5, coll. 1231-1240.
- 251 SAN MODESTO DI GERUSALEMME, *Encomium*, in PG 86, coll. 3277-3312.
- 252 *Patrologia Orientalis*, XIX, 375-438.
- 253 Vedi PG 97, coll. 1045-1109; 98, coll. 340-372; 96, coll. 700-761.
- 254 Si veda il passo sulla Dormizione nei *Nomi divini* di Dionigi l'Aereopagita: III, par. 2, in PG 3, col. 681.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

### FONTI

- Atti dei sette concili ecumenici, in *Les Conciles oecumeniques. Les Décrets*, t. II-1, *De Nicée I à Latran V*, Paris 1994.
- DIONISIO DA FURNÀ, *Ermeneutica della pittura*, Fiorentino Editore, Napoli 1971.
- EGERIA, *Diario di viaggio*, Edizioni Paoline, Torino 1992.
- EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica*, Città Nuova, Roma 2001.
- GIOVANNI DAMASCENO, *Le Visage de l'invisible*, Paris 1994.
- , *Difesa delle sante immagini*, Città Nuova, Roma 1983.
- , *La fede ortodossa*, Città Nuova, Roma 1998.
- NICEFORO DI COSTANTINOPOLI, *Discours contre les iconoclastes*, tr. fr. degli *Antirretici* (PG 100, coll. 205-533) a cura di M.-J. Mondzain, Paris 1989.
- SIMEONE DI TESSALONICA, *De sacro templo*, PG 155, coll. 305-362.
- TEODORO STUDITA, *Antirretici*, PG 99, coll. 327-436, tr. fr. a cura di J.L. Palierne *Trois réfutations des iconoclastes*, in SAINT THÉODORE DU STOUDION, *L'image incarnée*, Paris 1999.
- Synaxaire. Vie des saints de l'Église orthodoxe*, Thessaloniki 1987-1996.

### STUDI

- BUNGE G., *Lo Spirito Consolatore. Il significato dell'icona della Santa Trinità dalle catacombe a Rublëv*, La Casa di Matriona, Seriate (Bg) 1995.
- FLORENSKIJ P., *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it. a cura di C. Muschio e N. Misler, Casa del libro, Roma 1983.
- *L'Iconostase et autres écrits sur l'art*, Paris 1992 (tr. it. *Le porte regali*, Adelphi, Milano 1977, per il saggio intitolato *Iconostase*).
- GRABAR A., *L'Iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.
- , *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Jaca Book, Milano 1988, 1999<sup>2</sup>.
- , *Le origini dell'estetica medievale*, Jaca Book, Milano 2001, 2007<sup>2</sup>.
- JEVTC (Mgr ATHANASE), *Défense et illustration des saintes icônes*, in SAINT THÉODORE DU STOUDION, *L'image incarnée*, Paris 1999.
- KITZINGER E., *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, nuova ed. it., Jaca Book, Milano 2005.



- , *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- KALOKYRIS C.D., *The Essence of the Orthodox Iconography*, Brookline, Mass. 1971, 1985<sup>2</sup>.
- KONDAKOV N.P., *Ikonografiia Bogomateri*, Sankt Peterburg 1914-1915.
- , *Ikonografiia Gospoda Boga i Spasa nashego Iisusa Khrista*, Sankt Peterburg 1905.
- , *The Russian Icons*, Praha 1928-1933.
- KRUG (moine GRÉGOIRE), *Carnets d'un peintre d'icônes*, Paris 1983.
- LAZAREV V.N., *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, Torino 1967.
- *L'arte russa delle icone. Dalle origini agli inizi del XVI secolo*, Jaca Book, Milano 1996, 2006<sup>2</sup>.
- LOSSKY V., *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente*, Il Mulino, Bologna 1967. Ora riedito da EDB, Bologna.
- , *Conoscere Dio*, Qiqajon, Magnano (Bi) 1996.
- , *A immagine e somiglianza di Dio*, EDB, Bologna 1999.
- MATTHEWS TH.-F., *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte cristiana*, Jaca Book, Milano 2005.
- MONDZAIN M.-J., *Immagine icona economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006.
- OSTROGORSKY G., *Storia dell'Impero bizantino*, Einaudi, Torino 1968.
- , *Rom und Byzanz im Kampfe um die Bilderverehrung*, Seminarium Kondakovianum 6, 1933.
- , *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, «Historische Untersuchungen» n. 5, Breslau 1929.
- PASSARELLI G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, Milano 1998.
- POKROVSKY N.V., *Očerki pamiatnikov khristianskoi ikonografii i iskusstva*, Sankt Peterburg 1900.
- TRUBECKOJ E., *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona*, La Casa di Matrona, Seriate (Bg) 1977, 1989<sup>2</sup>.
- USPENSKIJ L., *La teologia dell'icona*, La Casa di Matrona, Seriate (Bg) 1995.
- VELMANS T. (a cura di), *Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Jaca Book, Milano 2002.
- (a cura di), *Le icone. Il viaggio da Bisanzio al '900*, Jaca Book, Milano 2005.
- M. ZIBAWI, *Icone. Senso e storia*, Jaca Book, Milano 1993, 1995<sup>2</sup>.
- , *Orienti cristiani*, Jaca Book, Milano 1995.

# INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

- Abacuc, 72
- Abgar, 80
- Abramo, 6, 112, 192-195
- Adamo, 31, 72, 79, 139, 143, 156, 158, 176, 179, 181, 200
- Aggeo, 72
- Alessandro Monaco, 142
- Alessio di Mosca, 103
- Alipio (santo), 47-48
- Amberg (collezione), 117
- Amore, 24
- Anania, 106
- Anatolio di Costantinopoli (santo), 184
- Anatolio, 162
- Andrea di Creta (santo), 145, 207
- Andrea il Folle di Dio (santo), 143-145
- Anna (santa), 134, 137-140, 148, 161
- Anna di Grecia, 90
- Antiochia, 5, 88, 111, 123
- Antonio il Grande (santo), 38, 94
- Aristotele, 8
- Atanasio il Grande (santo), 32
- Atene
  - Museo Benaki, 93
- Athos (Monte), 52, 93, 106
- Atonio, 208
- Avignone, 145
- Babele, 198
- Balaam, 24
- Balasio, 106
- Balcani, 108
- Bamberga, 80
- Barba (santa), 115
- Basilide, 10
- Basilio II, 133
- Basilio il Grande (santo), 3-5, 7, 14, 22, 27, 30, 73, 87, 94, 103, 116-120, 132, 191, 204
- Baut (Egitto), 112-113
- Beozia, 111
- Berlino, 112
- Betania, 166
- Betlemme, 138
- Bisanzio, poi Costantinopoli, 46-48, 61, 63, 67-68, 82, 88-90, 92, 94-95, 97, 115, 133, 139, 142-143, 145, 160, 175-176
- Chiesa dei Ss. Apostoli, 203
- Chiesa della Madre di Dio delle Blacherne, 88, 142-143, 145
- Santa Sofia, 46, 142, 145
- Bobrinskoy (collezione), 111
- Bolnis-Kapanakči (Georgia), 206
- Boris (santo), 134
- Boston
  - Isabella Stewart Gardner Museum, 187
- Brjncaninov Ignatij, 38
- Bulatnikov Aleksandr, 104
- Cabasilas Nicola, 165
- Calcedonia, 15, 79
- Carmelo (monte), 132, 204
- Caterina (santa), 94, 104, 115
- Černyj Daniel (santo), 48
- Cesarea di Filippo, già Paneas, 21

# Indice dei nomi e dei luoghi

- Chersoneso, v. Korsun'
- Chomjakov A. S., 1
- Cipro, 92
- Cirillo del Lago Bianco (santo), 104
- Cirillo di Gerusalemme (santo), 141
- Claudio (cesare), 141
- Clemente Alessandrino, 111
- Clemente III, 203
- Cluny, 202
- Costantino, 94, 116, 134, 141-143
- Costantinopoli, v. Bisanzio
- Creta, 94
- Crimea, 101
- Cristo, 6-10, 14-16, 21-22, 24-26, 29-35, 39, 52, 62, 67-69, 72-95, 100, 103-106, 108, 111, 114-115, 119, 124-128, 130, 134, 136-137, 139, 141-143, 146, 148-149, 153-162, 166-191, 197-198, 200-207
- Dafní, 139
- Daniele, 24, 72
- David, v. Davide
- Davide, 64, 72, 138-139, 172, 181
- Demetrio di Tessalonica (santo), 94, 125-126
- Demetrio (martire), 73
- Deneffe August, 1
- Denzinger H., 12
- Diocleziano, 126
- Dionigi l'Areopagita, 11, 32, 38, 107, 130, 195, 207
- Dionisij, 49
- Dmitrij (principe), 122
- Dura Europos, 178
- Dvořák, 23
- Edessa, 80, 82, 141
- Egeria, 141, 160, 202, 206
- Egitto, 24, 113, 154
- Elena (santa), 94, 134, 141, 143, 202
- Elia di Gerusalemme (santo), 184
- Elia, 72, 105, 131-132, 159, 204
- Elisabetta, 129, 154
- Eliseo, 72, 159
- Emmanuele, v. Cristo
- Engracia (santa), 206
- Enoch, 105
- Epifanio, 143-145
- Eracleo III, 142
- Erma, 14
- Erode, 154-155
- Eudossia (imperatrice), 88
- Eufrosina di Alessandria (santa), 104
- Eusebio di Cesarea, 21, 67-68, 108, 192
- Eutimio di Suzdal' (santo), 104
- Eva, 139, 150, 163
- Ezechiele, 72, 112
- Fanuele, 161
- Filarete di Mosca, 8, 36, 164, 173, 201
- Filippo (santo), 22, 154-155
- Gallia, 123
- Gamaliele, 162
- Genoveffa (santa), 123
- Georgia, 45, 206
- Germano di Costantinopoli (santo), 69, 72, 118, 207
- Gerusalemme, 69, 73, 136, 138, 141-142, 145-146, 160, 169, 170-173, 177, 185, 207
- Basilica della Resurrezione, 141
- Giacobbe, 6, 87
- Giacomo di Gerusalemme (santo), 138, 152, 154-155, 163, 200, 204, 207
- Giairo, 166
- Gioacchino (santo), 138-140, 148
- Gioele, 199
- Giona (profeta), 178-179
- Giona di Mosca (santo), 103
- Giordano (fiume), 106, 157-159
- Giorgio (santo), 73, 94, 116-121, 125, 128-130
- Giosué, 108
- Giovanni Battista (santo), v. Giovanni il Precursore
- Giovanni Cassiano (santo), 5
- Giovanni Crisostomo (santo), 22, 67, 73, 94, 103, 141, 154-155, 175-176, 190, 193, 203-204
- Giovanni Damasceno (santo), 30-31, 37, 69,

- 76, 85, 157, 180-181, 192-193, 200, 202, 207
- Giovanni di Novgorod (santo), 104
- Giovanni di Tessalonica (santo), 207
- Giovanni Evangelista (santo), 10, 83, 103, 111-112, 144, 154, 169, 172, 182, 200
- Giovanni il Precursore (santo), 67, 72-73, 82, 93, 103-106, 114, 119, 137, 139, 144, 146, 154-156, 158-159, 175-177, 181, 191, 199, 204
- Giovanni, padre di san Metodio, 116
- Giovanni Teologo (santo), 52, 75, 94
- Giudea, 106, 169
- Giuseppe (santo), 152-154, 161, 185
- Giustiniano, 139, 160
- Giustino, 160
- Gleb (santo), 134
- Golgota (monte), 141, 143, 176
- Grecia, 24, 45, 126
- Gregorio (santo), 47-48
- Gregorio di Nazianzo (santo), 12, 14, 22, 33, 67, 70, 73, 94, 103, 149, 177, 197, 199-200
- Gregorio di Nissa, 22, 148-149, 182
- Gregorio di Tours (santo), 206
- Gregorio Magno (santo), 16
- Gregorio Palamas (santo), 32, 113-114, 182, 201
- Gregorio XI, 145
- Gregorio Teologo (santo), v. Gregorio di Nazianzo
- Hillel, 162
- Ieroteo, 207
- Ignazio di Antiochia (santo), 6
- Ireneo di Lione (santo), 112, 201
- Isacco il Siro (santo), 95, 102
- Isacco, 6, 139
- Isaia, 86-87, 150, 154
- Israele, 150-151, 161, 171, 191
- Jaroslavl', 86, 99
- Jesse, 139
- Joachim delle Solovki, 104
- Kazan', 89, 91-92
- Kiev, 48, 97
- Monastero delle Grotte, 47-48, 92
- Santa Sofia, 47
- Kölliken (Svizzera), 117
- Konce (Serbia), 103
- Kondakov N., 90
- Korsun', 101-102
- Lanza M., 98
- Lazarev Viktor N., 22
- Lazzaro, 73, 136, 166-169, 178, 182
- Leone IX, 175
- Leone Magno (santo), 151, 189
- Leonzio di Rostov (santo), 104
- Lesnovo (Serbia), 103
- Libia, 129
- Licia, 114
- Londra, 111
- British Museum, 174, 193
- Longino, 177
- Luca Evangelista (santo), 40, 75, 83, 88, 97, 111, 149, 160, 182, 185, 199, 203
- Lucifero, v. Satana
- Macario dell'Un'za (santo), 40, 124-125
- Macario di Gerusalemme (santo), 141, 143
- Macario di Mosca (santo), 49
- Malachia, 72, 106
- Mamre, 192-193
- Mansi G., 12
- Mar Rosso, 159
- Mara, v. Maria
- Marco Evangelista (santo), 75, 83, 112, 182, 199, 203
- Maria (madre di Dio), 8-9, 22, 73, 82, 85-86, 102, 111, 138, 150, 152, 162-163, 165, 167, 175, 185, 189, 205, 208
- Maria Egiziaca (santa), 134
- Marta (santa), 167-168
- Massimiano, 126
- Massimo il Confessore (santo), 11, 69
- Matteo Evangelista (santo), 75, 83, 111, 171-172, 175, 182, 203
- Maurizio (imperatore), 206

## Indice dei nomi e dei luoghi

- Melchisedech, 146  
 Melitone (santo), 206  
 Metodio (santo), 114, 116  
 Michele (arcangelo), 73-74, 90, 93, 103, 107-108, 134  
 Michele Cerulario, 175  
 Michele III, 88  
 Mistrà  
     Chiesa della Pantanassa, 92  
     Chiesa della Peribleptos, 92  
 Modesto di Gerusalemme (santo), 207  
 Mohler A., 1  
 Monza, 188, 190  
 Mosca, 30, 49, 82, 91, 97, 99, 203  
     Galleria Tret'jakov, 81, 86, 97, 99, 110, 131, 194  
 Mosè, 42, 72, 82, 87, 160, 162, 181, 204  
 Možajsk, 115  
 Myra, 114-116  
 Myriam, v. Maria  
  
 Natanaele, 154-155  
 Naum, 72  
 Nazareth, 138  
 Neredicy (regione), 204  
 Nestore, 126  
 Nestorio, 85  
 Nevskij Alessandro (santo), 104  
 New York  
     Metropolitan Museum of Art, 129  
 Nicea, 13, 15, 37  
 Niceforo Callisto, 202  
 Nicola (santo), 73, 94, 103, 114-116, 134  
 Nicola Mesarita (santo), 151, 203  
 Noè, 157  
 Novgorod, 48, 99, 111, 116-117, 128-133, 144, 149, 162, 164, 181, 186, 199, 203-204  
     San Teodoro Stratilate, 185  
  
 Onufri, 77  
 Oreb (monte), 132  
 Orfeo, 24  
 Origene, 5-6, 10, 111, 147  
  
 Palestina, 140  
  
 Paneas, v. Cesarea di Filippo  
 Paolino (vescovo), 68  
 Paolo apostolo (santo), 13, 21, 43-44, 73, 94, 103, 108-111, 162, 178, 199, 207  
 Paolo di Samosata, 12  
 Parasceve (santa), 64, 104, 115, 126-127  
 Parigi, 82, 92, 103, 105, 115, 140-141, 153, 175  
     Bibliothèque nationale de France, 154, 185, 201  
     Museo del Louvre, 174  
 Pietro apostolo (santo), 21, 73, 94, 103, 108-110, 179, 181, 199-200, 204, 207  
 Pietro di Mosca, 48, 103  
 Pietro I, 47  
 Platone, 8  
 Poliakov A., 105, 115  
 Ponzio Pilato, 172, 195  
 Priscilla, 165  
 Procoro (diacono), 112  
 Protinia, 141  
 Prudenzio, 174  
 Przemysl  
     Museo Nazionale, 76  
 Pseudo-Matteo, 152  
 Psiche, 24  
 Pskov, 115  
 Pulcheria, 88  
  
 Rabula, 174, 190  
 Rachele, 154  
 Radonež, 122  
 Rama, 154  
 Ravenna, 123, 193, 202  
     Sant'Apollinare in Classe, 203  
     San Vitale, 193  
 Recklinghausen  
     Museo delle Icone, 99, 133, 164  
 Roma, 142  
     Musei Vaticani, 109  
     Palatino, 174  
     Santa Maria Antiqua, 174  
     Santa Maria Maggiore, 160, 193  
     Santa Sabina, 174, 177  
 Romano il Melode, 144-145



- Rouet de Journal P.J.M., 103-104  
 Rublëv Andrej (santo), 48-49, 68, 78, 109-110, 121, 194, 196-197  
 Russia, 30, 45-47, 50-51, 64, 68, 76, 78, 80, 83-84, 86-87, 90-92, 95, 97-99, 101-102, 105, 111-112, 115, 121-124, 127, 132-133, 139, 143, 147, 157, 159, 164, 167, 171-172, 174-175, 180, 182, 186-187, 196, 199, 203-204, 206-207  
 Salomone, 72, 87, 146-147, 181  
 Salonicco, v. Tessalonica  
 Samuele, 72  
 San Pietroburgo  
     Museo Russo, 196-197  
 Sara, 139, 193-194  
 Saragozza, 202  
 Satana, 108, 180-181  
 Savvatij delle Solovki (santo), 73, 104, 115  
 Sebastopoli, 101  
 Serbia, 103, 106  
 Sergiev Posad  
     Monastero della Trinità di San Sergio, 68, 77, 104, 121-122, 193  
 Sergio (papa), 142  
 Sergio di Costantinopoli, 142  
 Sergio di Radonež (santo), 104, 121-122  
 Siebel W., 23  
 Simeone di Tessalonica (santo), 43, 69-70  
 Simeone il Nuovo Teologo (santo), 32, 38, 42, 52  
 Simeone il Vecchio (santo), 134, 160-162  
 Simeone Stilita (santo), 122-123, 134  
 Sinai (monte), 160, 190-191, 204  
 Sinsky John, 71  
 Sion, 171  
 Siria, 24, 123  
 Smolensk, 89-92  
 Sofronio (santo), 69  
 Solovki, 104  
 Spagna, 202  
 Stefano (santo), 112  
 Stroganov (famiglia), 50  
 Suzdal', 97  
 Tabor (monte), 32, 79, 132, 168, 202, 204  
 Tarasio (santo), 145  
 Tatars (popolo), 122, 124-125  
 Tecla (santa), 30  
 Telnesin, 123  
 Teodoreto di Ciro, 123  
 Teodoro di Rostov, 48, 122  
 Teodoro Stratilate (santo), 125  
 Teodoro Studita (santo), 29-30, 35, 37  
 Teodoro Tirone (santo), 125  
 Teodosio l'Eremita, 44  
 Teofane il Greco, 203  
 Teofilo, 88  
 Tessalonica, 113  
 Tichvin, 89-92  
 Timoteo, 207  
 Tiro, 68  
 Tokale, 203  
 Tolga (fiume), 99  
 Tommaso (santo), 166  
 Trento, 2  
 Unža (fiume), 124  
 Ušakov Simon, 50  
 Vanves  
     Chiesa della Santa Trinità, 82, 138, 141  
 Venezia, 178  
     San Marco, 178  
 Vincenzo di Lérins (santo), 11  
 Vladimir (santo), 90  
 Vladimir Monomach, 90  
 Vladimir, 78, 97-98  
 Volga (fiume), 124, 143, 207  
 Vsevolod di Černigov, 90  
 Vytchegianine L., 175  
 Zaccaria (santo), 146-148, 155  
 Zaccaria (profeta), 72  
 Žěltye Vody (lago), 124-125  
 Zorobabele, 146  
 Zosima (santo), 73, 103  
 Zvenigorod  
     Cattedrale della Dormizione, 109



## CREDITI ICONOGRAFICI

Per le icone pubblicate solo in bianco e nero i diritti fotografici sono stati ceduti dalle Éditions du Cerf; l'immagine n. 65 a p. 147 appartiene alla Collezione Intesa.

Per le tavole a colori si sono utilizzate immagini di:

Collezione Intesa: tavv. 40, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 53, 55, 62

V.E. Gippenreiter/Jaca Book: tav. 1

D. Ventura/Jaca Book: tav. 48

Le altre tavole appartengono al volume originale, Éditions du Cerf, e ai seguenti volumi pubblicati da Jaca Book:

V.N. Lazarev, *L'arte russa delle icone*

T. Velmans (a cura di), *Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio*

T. Velmans (a cura di), *Le icone. Il viaggio da Bisanzio al '900*

Dal catalogo  
Jaca Book

### Storia dell'Arte

- AA.VV., *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini e R. Cassanelli, 2000
- B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, 1996
- M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura di), *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, 2000
- I. BARGNA, *Arte africana*, 2003
- M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, 1994, rist. 2007<sup>2</sup>
- L. BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, 2000
- C. BRANDI, *Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte da Giotto a Jacopo della Quercia*, a cura di M. Andaloro, 2006
- M. CARBONI, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, 2001
- , *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, 2002
- , *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, 2004
- , *La mosca di Dreyer. L'opera della continuità nelle arti*, 2007
- C. CARRIERO, *Il consumo della Pop Art. Esibizione dell'oggetto e crisi dell'oggettivazione*, 2003
- L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'arte medioevale in Italia e nell'Occidente europeo*, 1993, 2006<sup>6</sup>
- , *L'arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, 1996
- , *L'arte ottoniana intorno al Mille*, 2002
- M. DELAHOUTRE, *Lo spirito dell'arte indiana*, 1994
- M. DELLA VALLE, *Profilo storico dell'arte bizantina*, 2007
- C. DIONISOTTI, *Appunti su arte e letteratura*, 1995
- A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, 1983, nuova ed. 2008<sup>4</sup> (in prep.)
- , *Le origini dell'estetica medievale*, 2001
- M.A. HOLLY, *Panofsky e i fondamentali della storia dell'arte*, 1991
- E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, a cura di M. Andaloro e P. Cesaretti, 2005
- S. LANGÉ, G. PACCIAROTTI, *Barocco alpino*, 1994
- H. LOTTMAN, *Amedeo Modigliani, principe di Montparnasse*, 2007
- T. MATHEWS, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, con un saggio di E. Russo, 2005
- M.-J. MONDZAIN, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, 2006
- A. NEGRI (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, 2000
- C. NENCI (a cura di), *Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica*, 2004
- G. PANZA, *Ricordi di un collezionista*, 2006, 2007<sup>6</sup>
- P. PIVA (a cura di), *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, 2006
- (a cura di), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, 2006
- PROCOPIO DI CESAREA, *La Santa Sofia di Costantinopoli*, a cura di P. Cesaretti e M.L. Fobelli, 2008 (in prep.)
- M. SARTOR, *Arte latinoamericana contemporanea dal 1825 ai giorni nostri*, 2003
- J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, 1995
- J. SOLDINI, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, 1998
- F. SRICCHIA SANTORO, *L'arte del Cinquecento in Italia e in Europa*, 1998
- F. TAMISARI, F. DI BLASIO (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana*, 2007

- S.B. TOSATTI, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, 2007  
 H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, 2001  
 L. USPENSKIJ, V. LOSSKIJ, *Il senso delle icone*, 2007

#### «Corpus Bizantino Slavo»

- M. CAPUANI, M. PAPAROZZI, *Athos. Le fondazioni monastiche. Un millennio di spiritualità e arte ortodossa*, 1997  
 S. ČIRKOVIĆ, *I Serbi nel Medioevo*, 1992  
 A. DŽUROVA, *La miniatura bizantina*, 2001  
 C. JOLIVET-LÉVY, *L'arte della Cappadocia*, 2002  
 A.I. KOMEČ, *La Russia dei monasteri*, 2001  
 S. KORUNOVSKI, E. DIMITROVA, *Macedonia. L'arte medievale*, 2006  
 V.N. LAZAREV, *L'arte russa delle icone. Dalle origini agli inizi del XVI secolo*, 1996, 2006<sup>2</sup>  
 –, *L'arte dell'antica Russia. Mosaici e affreschi*, 2000  
 D.S. LICHACHEV, G.K. VAGNER, G.I. VZDORNOV, R.G. SKRYNNIKOV, *Russia. Storia ed espressione artistica dalla Rus' di Kiev al grande Impero*, 1994  
 G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, 1998  
 –, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, 2007  
 G. SUBOTIĆ, *Terra sacra. L'Arte del Cossovo*, 1997  
 A. VASILIU, *L'architettura dipinta. Gli affreschi Moldavi nei XV e XVI secolo*, 1998  
 T. VELMANS (a cura di), *Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio*, 2002  
 – (a cura di), *Le icone. Il viaggio da Bisanzio al '900*, 2005  
 T. VELMANS, V. KORAĆ, M. ŠUPUT, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, 1999

#### Arte Paleocristiana e Orientale

- M. CAPUANI, O. MEINARDUS, R. RUTSCHOW-SCHAYA, *Egitto copto*, 1999

- E. CARBONELL, *L'arte paleocristiana*, 2007  
 M.A. CRIPPA, M. ZIBAWI, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, 1998  
 T. VELMANS, A. ALPAGO NOVELLO, *L'arte della Georgia*, 1996  
 T. VELMANS, *L'arte bizantina*, 2007  
 M. ZIBAWI, *Icone. Senso e storia*, 1993, 1995<sup>2</sup>  
 –, *Orienti cristiani*, 1995  
 –, *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, 2005  
 –, *L'oasi egiziana di Bagawat*, 2005

#### Altri Saggi

- J.J. ALLEN, *La via interiore. La direzione spirituale del cristianesimo orientale*, 1996  
 N. BERDJAËV, *Il senso della storia*, 1977  
 –, *Il senso della creazione*, 1994  
 –, *Autobiografia spirituale*, 2006  
 A. CAZZAGO, *Cristianesimo d'Oriente e d'Occidente in Giovanni Paolo II*, 1996  
 –, *Il cristianesimo orientale e noi. La cultura ortodossa in Italia dopo il 1945*, 2008 (in prep.)  
 O. CLÉMENT, *L'altro sole*, 1984  
 –, *La strada di una filosofia religiosa: Berdjaev*, 2003  
 –, *Memorie di speranza*, intervista con J.-C. Noyer, 2006  
 J.-F. COLOSIMO, *Il silenzio degli angeli. Viaggio tra monasteri e voci dell'Oriente cristiano*, 2004  
 P. EVDOKIMOV, *La donna e la salvezza del mondo*, 1980, 1989<sup>3</sup>  
 G. FEDALTO, *Le Chiese d'Oriente*, 3 voll., 1984-1995  
 H. FRIES, G. KRETSCHMAR, *I classici della teologia. I Padri*, 1996  
 P. KAWERAU, *Il cristianesimo d'Oriente*, 1981  
 J.M. LABOA (a cura di), *Atlante storico del monachesimo orientale e occidentale*, 2002  
 M. MONTANARI, *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, 2003  
 V. BOLENSKY, *Ritratti dal mondo bizantino*, 1999



- G. PASSARELLI (a cura di), *La civiltà bizantina. Donne, uomini, cultura e società*, 2001
- , *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, (saggio) 2000, 2007<sup>2</sup>
- V.S. SOLOV'EV, *Sulla divinumanità e altri scritti*, 1971, 1990<sup>2</sup>
- D. STANILOAE, *Il genio dell'Ortodossia*, 1986
- A.-E.N. TACHIAOS, *Cirillo e Metodio. Le radici cristiane della cultura slava*, 2005
- J.M. VESELY, *Scrivere sull'acqua. Cirillo, Metodio, l'Europa*, 1982